المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

الدكتور

إدهام محمد حنش



مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع

المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

الدكتور
أ.د. إدهام محمد حنش

القاهرة
١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع

الطَّبعَةُ الأُولى ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م

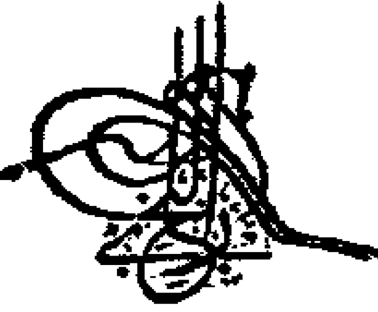
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٥٣٩٧ / ٢٠١٢م

ISBN
978- 977- 481- 063- 3

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

حنش ، إدهام محمد .
المدرسة العثمانية لفن الخط العربي / إدهام محمد حنش .. ط١ .. القاهرة : مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .
٢٩٦ص ؛ ٢٤سم .
تدمك ٣ ٠٦٣ ٤٨١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ـ الخط العربي أ ـ العنوان
٤١١,٦

مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع



القاهرة : الأزهر ٧ حارة الصوافرة ـ أمام جامعة الأزهر
ت ٠٢/٢٥٩٢٠٠٧٨ ـ جوال ٠١٢٢/٢٦٧٦٧٩٧

قال الإمام إسماعيل المزني (ت ٢٦٤ هـ / ٨٧٨ م) ، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ / ٨١٩ م) :

قرأت كتاب (الرسالة) . وهو من تأليف الإمام الشافعي . على الإمام الشافعي ؛ نفسه ؛ ثمانين مرة ، فما من مرة إلاّ وكان [الشافعي] يقف على خطأٍ . . فقال الشافعي : هيه !! أي حسبك وأكفف . . أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحاً إلاّ كتابه .

* * *

كتب القاضي الفاضل (ت ٥٩٦ هـ / ١٢٠٠ م) وزير صلاح الدين الأيوبي الى العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧ هـ / ١٢٠١ م) ، وكان الإثنان من أئمة الكتاب في عصرهما . كتاباً منه :

إنه قد وقع لي شيء ، وما أدري أَوَقَعَ لك ام لا ، وها أنا أخبرك به ، ذلك : إني رأيت انه لايكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده : لو غير هذا لكان احسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على إستيلاء النقص على جملة البشر .

المحتويات

الموضوع الصفحة

* * *

المُقَدِّمَة

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير الخلق وخاتم المرسلين، وآله الطيبين الطاهرين ، وأصحابه الغر الميامين ؛ رضوان الله تعالى عليهم أجمعين ، وبعد : فأقول ، ومن الله العون والسداد :

ينبع التفسير العلمي لأهمية (الكتابة) ومكانة (الخط) المتميزتين في المعرفة العربية الإسلامية من كونهما الموهبة الربانية التي خص الله تعالى بها الإنسان من بين سائر المخلوقات ، وصارت علامته الثقافية التي كرمه الله بها لأجل التعارف والتواصل ، فأصبحت الكتابة عند الإنسان صناعته الحضارية " الضرورية في العمران ، والشريفة بالموضوع " كما يقول إبن خلدون . وربما أدى هذا الشأن إلى إعتبار الإعتقاد العربي الإسلامي لهما إنعكاساً روحياً أو رمزياً لتلك العلاقة الوثقى التي لا يمكن أن تنفصم بين الإسلام بكل أبعاده القدسية والإنسانية والحضارية وبين اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم المعروفة بقدسيتها ، وجماليتها ، وبلاغتها ، وثراء شبكتها المعرفية الممتدة إلى كل العلوم والآداب والفنون والصناعات ؛ إذ صار فن الخط العربي أحد أهم معالم الشأن الحضاري لكل من الإسلام واللغة العربية .

وربما أدى ذلك أيضاً إلى أن يكون الإهتمام به مبدأً إسلامياً ؛ ينطلق معرفياً من القرآن الكريم ، وينطلق تأريخياً من إهتمام الرسول الكريم ﷺ بتكوين المجتمع القرائي الكتابي العربي الإسلامي .

ويمكن القول بأن هذا الإهتمام الأول والمبكر قد صار الأساس المعرفي لكل تلك الإهتمامات اللاحقة الناشئة في أغلب ، إذا لم نقل كل ، الكيانات السياسية والإجتماعية الإسلامية المتمثلة في الدول والمجتمعات العربية وغير العربية من

الفارسية والتركية والهندية والأفريقية وغيرها التي صار الخط العربي فيها رمزاً ثقافياً جامعاً ؛ وهوية حضارية واحدة ؛ إذ بلغ عدد لغات هذه الدول والمجتمعات الإسلامية ؛ التي كانت تكتب بالخط العربي أكثر من ثمانٍ وعشرين لغة ، بحسب إحصاء العلامة حفني ناصف في كتابه الرائد : (إنتشار الخط العربي في العالمين الشرقي والغربي) .

ولا شك في أن ذلك يدل على صيرورة الخط العربي عنصراً حيوياً هاماً وأساسياً من عناصر الحضارة الإسلامية ؛ على مستويات البنية والوظيفة والهوية . . حيث كانت المعرفة الخطية : الفنية والثقافية ، قد واكبت التطورات الحضارية الحادثة في المجتمع العربي والإسلامي على عهود مختلف تلك الدول والكيانات السياسية التي مرت عليه ، فضلًا عن أن هذه التطورات الحضارية قد أسهمت ؛ إلى حد كبير وبشكل متواصل ؛ في توسيع دوائر الاهتمام اللغوية والجمالية والاجتماعية بالخط العربي : من الدائرة اللغوية التي غالباً ما يكون هذا الخط فيها مظهراً لغوياً صورياً حاملًا للفظ والمعنى . . إلى الدائرة الفلسفية والجمالية التي يمكن ان يكون الخط فيها تشكيلًا فنياً بصرياً خالصاً . . إلى الدائرة الإجتماعية الأوسع التي يمكن ان يكون هذا الخط فيها ظاهرة حضارية وتاريخية فاعلة ومؤثرة في تفاعلات تكوين الشخصية الثقافية من خلال الإرتقاء بهذا الفن إلى أن يكون أحياناً : رمزاً وهويةً لبعض الكيانات السياسية الإسلامية ، كما هو الحال بالنسبة للعثمانيين .

وفي هذا السياق التاريخي للثقافة الاسلامية ؛ نحاول أن نقف عند النموذج العثماني للإهتمام الحضاري بفن الخط العربي ؛ في إطار دراسة علمية ومنهجية جادة لما يمكن أن نسميه : المدرسة العثمانية لفن الخط العربي التي هي ؛ بلا شك ؛ آخر مدارس هذا الفن وأنضجها على مستويات التأصيل والتنظير والتطبيق والإبداع والإبتكار .

ونقصد بـ (المدرسة) هنا : ذلك المفهوم النقدي المتعلق بدراسة تاريخ الفن وبنيته الجمالية . وربما يعطينا هذا المفهوم دافعاً علمياً للقول بضرورة الدراسات النقدية لفن الخط العربي ؛ لاسيما وإن مثل هذه الدراسات شحيحة جداً ؛ إذا لم نقل شبه معدومة ؛ لم تكد تنشأ بعد في هذا المجال المعرفي ؛ فضلًا عن أهميتها المنهجية في فتح العديد من مغاليق الموضوعات المتعلقة بفن الخط العربي الذي ما يزال ؛ إلى حدٍ ما ؛ علماً شبه مستغلقٍ على الكثير من المثقفين والباحثين ؛ حتى بعض المختصين منهم بعلوم المخطوطات Codicology ، والتوثيق Diplomatics ، والخط Calligraphy ؛ على سبيل المثال لا الحصر .

ولا ندعي ريادية دراستنا النقدية التاريخية المتواضعة هذه ؛ ولكن قد يمكن أن نزعم بإعتبارها محاولة هامة للبحث العلمي في الخط العربي من خلال الوسيط المعرفي المتمثل في المخطوطات والوثائق العثمانية ؛ حيث يمكن لهذه الدراسة أن تتجاوز حدود الواقع الوظيفي لهذا الخط في تدوين نصوص هذه المخطوطات والوثائق ؛ إلى ما هو أبعد من ذلك الواقع الوظيفي ؛ فتحاول أن تسبر أغوار الواقع الفني له ؛ لتعنى هذه الدراسة بأشكال الخط العربي وأنواعه وأصولها التاريخية والفنية وطرق أدائها ، ومستلزمات كتابته المادية ، وعلاقاته الحضارية المختلفة بالأشخاص والأحداث والبيئة الثقافية ونتائجها المنعكسة على الدولة والمجتمع ؛ بما يجعل الإستنتاج النهائي منها يصب في إتجاه الحقيقة التاريخية المتمثلة في أن فن الخط العربي كان مؤسسة أساسية من مؤسسات الكيان الثقافي العثماني .

ولعل هذا كله جدير بأن يجعل مهمة دراستنا المتواضعة هذه : كشف المزيد من حيوية المؤسسة الخطية العثمانية وفعالياتها المختلفة بعامة ؛ والفنية منها بخاصة ؛ من خلال محاولات الدخول الموضوعية إلى عوالم التاريخ العثمانية المختلفة ، بدءاً بالواقع العثماني العام لفن الخط وأنواعه وأساليبه ووظائفه وغير ذلك مما يشكل معالم ما أسميناه (المدرسة الخطية العثمانية) وملامحها . . وصولًا إلى ما تحولت

إليه هذه المدرسة الفنية من ظاهرة معرفية وحضارية وإجتماعية مركبة أسست لنفسها حضوراً واضح الوجود والتاثير في الحياة العثمانية .

وقد يمكن القول بأن هذه الدراسة المتواضعة كانت أشبه بمغامرة معرفية ؛ جديدة نوعاً ما ؛ في الدخول إلى تلك العوالم العثمانية لفن الخط العربي .

فجاء (**الفصل الأول**) منها أشبه بتمهيد للموضوع كله ؛ من خلال التعريف الموجز بالعثمانيين والجذور التاريخية العميقة لعلاقتهم بالكتابة العربية ، وبواكير اتصالهم الحضاري بالخط العربي الذي كان قد نضج فنياً في الحقبة ما قبل العثمانية وبواكير الحقبة العثمانية ، وكيفية انتقاله إلى العثمانيين ، بعد اندفاع حركة الخط من جهات العالم الإسلامي المختلفة إلى الأناضول والتمركز المنهجي فيها ، وذلك من خلال النظر في الظروف التاريخية والعوامل الحضارية والأصول الفنية التي مهدت جميعاً لنشوء المدرسة العثمانية في الخط ، وإفادتها من الموروث الفني والحضاري لمدارس الخط الرئيسية : البغدادية ، والشرقية ، والمصرية ، وغيرها .

ويناقش (**الفصل الثاني**) طبيعة الظروف التاريخية والفنية لنشوء المدرسة الخطية العثمانية ، وحقيقة الريادة الفنية والتاريخية فيها ، وبالأخص دوركل من الخطاطين الكبار : ياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/ ١٢٩٨م) ، وعلي بن يحيى الصوفي (ت بعد ٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م) ، والشيخ حمد الله الأماسي (ت ٩٢٦هـ/ ١٥١٩م) في ذلك . ويكشف هذا الفصل أيضاً عن بعض ملامح المدرسة الخطية العثمانية هذه ؛ ودورها الفني بالذات في تطور الخط العربي من خلال معالجة طبيعة التعامل العثماني مع الموروث الفني والحضاري له ، وطبيعة إسهامات الخطاطين العثمانيين في توليد أنواع وأساليب وتقاليد فنية أخرى وجديدة له .

ويتناول (**الفصل الثالث**) ، بمباحثه الأربعة الموجزة جداً ، بعض الملامح العامة لمكانة الخط العربي ودوره الوظيفي في الدولة والمجتمع العثمانيين ؛ بمؤسساتهما الرسمية والشعبية : السياسية والاجتماعية والدينية

والعلمية والإدارية وغيرها .

أما (**الفصل الرابع**) ؛ وهو الأخير في هذه الدراسة ؛ فهو يعرض مسحاً فنياً لطبيعة الوجود المكاني وصوره الخاصة بالخط العربي في الوثائق والمخطوطات العثمانية ، فيعرّف أولًا بهذه الوثائق والمخطوطات ، ويستعرض بعض نماذجها المهمة لموضوعنا ، ثم يحاول أن يستكشف أنواع الخط وأساليبه المستخدمة في هذه الوثائق والمخطوطات .

وتحاول هذه الدراسة استظهار وظائف هذه الأنواع والأساليب ودلالات استخدامها العثماني الموحية بخصوصية المستوى الرسمي والشعبي لوظيفتها التي غالباً ما يدل عليها المظهر الخطي الذي إخترنا منه عنصرَين أساسيين ؛ يتمثل العنصر الأول في (الطغراء العثمانية) ، ويتمثل العنصر الثاني في (الطريقة العثمانية لخط المصحف الشريف) التي إستفادت من التقاليد الفنية السابقة لتقعيد كتابة المصحف الشريف على ما هو عليه الآن .

وإذ يبدو ؛ من هنا ؛ بأن هذه الدراسة المتواضعة حاولت أن تصل إلى هدفها المتوخى عبر هذه الفصول والمباحث بسهولة ويسر ؛ لتكرس دراسة فن الخط في مستواه الثقافي هذا ؛ بشكل علمي يجمع منهجياً في ما بين الإستقراء التاريخي والنقد الفني ؛ وهو ما قد يجعل بامكان القول ؛ في هذا السياق ؛ بأن مثل هذه الدراسة لم يسبق إليها ؛ فحشدت كل ما أتيح لها من المصادر والمراجع والوثائق والمخطوطات والأعمال الفنية ذات العلاقة القريبة والبعيدة حتى ؛ فلجأت هذه الدراسة إلى الاستعانة بمصادر الخط ومراجعه التركية (العثمانية واللاتينية) والفارسية والإنكليزية والفرنسية والألمانية وغيرها ، فضلًا عن المصادر والمراجع العربية لفن الخط .

لقد ساعدت هذه المصادر والمراجع المتخصصة في تعزيز دراية الباحث التفصيلية بالخط وجوانبه المختلفة بما يؤمّن ؛ قدر الإمكان ؛ صحة الاستقراء ،

ودقة الوصف ، وسلامة التحليل ربما ، في ضوء ما تحويه من صور الخط العثمانية المختلفة التي تمثل أرضاً خصبة لاستثمار مادتها في بناء هذه الدراسة ونضجها وتكاملها . لقد كانت مصادر الخط ومراجعه المختلفة هذه هي المعين الأساس لهذه الدراسة في عدم إغفال أية موارد معرفية يمكن ان تفيد في هذا المجال . وَتَمَثَّل بعض هذه المصادر والمراجع في ما يأتي :

أولاً : مجموعة المصادر العربية الأساس في مجال الخط التي لا يمكن الاستغناء عنها ؛ أو تجاوزها في دراسة التطورات التاريخية والفنية والوظيفية للخط العربي ، ومن أبرز ما في هذه المجموعة : الفهرست ، لابن النديم (ت ٣٨٥هـ/ ٩٩٥ م) ، وصبح الأعشى في صناعة الإنشا ، للقلقشندي (ت ٨٢١ هـ/ ١٤١٨م) ، ولمحة المختطف في صناعة الخط الصلف ، لحسين بن ياسين بن محمد الكاتب (ق ٨هـ/ ١٤م) ، وجامع محاسن كتابة الكتاب ، للطيبي (ت بعد ٩٠٨هـ/ ١٥٠٢م).

ثانياً : مجموعة المصادر العثمانية والفارسية الأساس في مجال الخط التي قدمت المزيد من المعلومات عن الخطاطين العرب والفرس والأتراك وأعمالهم ، بما لا يغني عنها في دراسة تطورات السند الفني والتاريخي لهؤلاء الخطاطين ونشوء المدارس الفنية المختلفة في الخط العربي. ومن أبرز ما يمثل هذه المجموعة : رسالة القاضي أحمد بن ميرمنشيء (ت ١٠١٥هـ/ ١٦٠٦م) ، وتحفة الخطاطين ، لسليمان سعد الدين مستقيم زاده (ت ١٢٠٢هـ/ ١٧٨٨م) ، والخط والخطاطون ، لحبيب أفندي الأصفهاني (ت ١٣١١ هـ/ ١٩٨٤م) .

ثالثاً : مجموعة المراجع العربية الحديثة والمعاصرة التي أخذت في غالبيتها طابع الشمولية في تناول جوانب الخط المختلفة ، وبالذات التاريخية منها ، مما أوقع أغلب هذه المراجع في التكرار الفاضح أحياناً لوصوله لدى البعض حد النقل الحرفي والسطحية وعدم التحميص ، فضلاً عن احتواء العديد منها على الأخطاء العلمية : الفنية والتاريخية في هذا المجال .

ولكن ذلك كله لا يقلل من أهمية هذه المراجع لأن مكتبة الخط العربي ما تزال دون سعة هذا الموضوع ودون أهميته الثقافية والتاريخية والعلمية . ولعل من أبرز المراجع العربية الحديثة والمعاصرة هي : كتب المهندس ناجي زين الدين المصرف : المصور والبدائع والموسوعة ، التي تعد جميعاً أوسع الكتب العربية والأجنبية الجامعة لأشكال ونماذج الخط من صور الآثار والمخطوطات والوثائق المختلفة على الإطلاق ، إذ إن كتاب المصور مثلًا يحوي أكثر من (٧٥٧) شكلًا خطياً ، ويحوي البدائع أكثر من (٧٧٧) شكلًا آخر ، مما يجعلهما بالذات أضخم أسفار صور الخط العربي ومخطوطاته ووثائقه الجامعة التي لا غنى لأي باحث في الخط عن الاستعانة بهما ؛ وبتعليقاتهما على الحقائق التاريخية والفنية والوظيفية لهذا الفن بعامة . وكذلك : تاريخ الخط العربي وآدابه للشيخ محمد طاهر الكردي المكي ، ونشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي ، للباحث فوزي سالم عفيفي .

إن سعة اهتمام هذين الكتابين الأخيرين وتعدد مجالات موضوعاتها التاريخية وغيرهما ربما تكون قد فوتت الفرصة عليهما في الدراسة العميقة لواقع فن الخط العثماني وتطوره ، فجاء كل منهما فقيراً في مباشرة هذا الموضوع إلّا على صعيده التاريخي . وهناك كتب أخرى عديدة تشابه هذين الكتابين في ذلك .

رابعاً : مجموعة المراجع التركية والفارسية الحديثة والمعاصرة التي بدت للباحث ؛ على الأقل ؛ أكثر عمقاً وشمولًا ودراية ومباشرة لموضوع الخط من أغلب تلك المراجع العربية . على الرغم مما اتسمت به بعض هذه المراجع التركية والفارسية من ضيق النظرة وبعض المغالطات التاريخية . وكانت هذه المراجع ؛ التركية بالذات ؛ معيناً مهماً للباحث في تغطية الكثير من أحوال الخط العثمانية المختلفة ، مما ساعد في التحليل الفني والتاريخي لتحولاته الحضارية والمطردة .

ومن أبرز هذه المراجع التي كانت معيناً لهذه الدراسة : فن الخط ، من إعداد الباحث مصطفى أوغور درمان ، وشاركه في التمهيد التاريخي : نهاد جتين . ولأهمية هذين الباحثين في الدراسات المتخصصة بالخط ، جاء الكتاب أحدث كتب الخط منهجاً وأوسعها موضوعاً وأعمقها تحليلًا وأكثرها تمثيلًا ، فقد شمل موضوعه تاريخ هذا الفن في نشأته المبكرة وتطوره الفني والوظيفي وصولًا إلى المدرسة الخطية العثمانية ، فعرض لظهورها وتكامل ملامحها الفنية ورجالاتها الذين كانوا على صلة وطيدة بالدولة والمجتمع العثمانيين ، فضلًا عن كون هذا الكتاب ؛ في الأصل ؛ اضمامة خطية فنية رائعة لما تضمنه من اللوحات البديعة خطاً وزخرفة وتذهيباً وطباعة . وجاء كتاب مفتاح قراءة الكتابات القديمة ، للخطاط محمود يازير ؛ الذي كان قد عمل طويلًا على دراسة كتابات الوثائق العثمانية وخطوطها من خلال عمله في إدارة ارشيف الأوقاف العثماني ، أدق الدراسات العلمية الحديثة دراية بالجوانب الفنية لأنواع الخط العربي وأساليبه المستخدمة في الوثائق العثمانية .

وقد انعكس ذلك من خلال التحليل التقني لأشكال الحروف المفردة والمتصلة لانواع الخط العربي الأساسية : الثلث والنسخ والإجازة والديواني والتعليق والرقعة والسياقة ، وإعادة تركيبها بقصد توفير الإمكانية القرائية لها على هذه الوثائق وعلى غيرها . وهناك كتب أخرى منها : أنواع الخط التركي لسهيل أنور ، وخطاطو عهد الفاتح لأكرم حقي ابيوردي ، والخطاطون الأتراك لشوكت رادو ، وأواخر الخطاطين لابن الأمين ، وغيرها من المراجع التركية الحديثة التي تسلط الضوء على مختلف قضايا الخط والخطاطين في الدولة العثمانية . ولعل من المهم أن نذكر في هذه المجموعة : أطلس الخط والخطوط لحبيب الله فضائلي ، والخطاطون المجيدون : خطاطو النستعليق لمهدي بياني ، اللذان عرضا للكثيرمن قضايا الخط التاريخية والفنية من وجهة نظر معينة شابَها بعض الضيق والتحيز والتعصب إزاء هذا الموضوع برمته .

خامساً : مجموعة المراجع الأجنبية ، الإنجليزية والألمانية والفرنسية : التي منها ؛ على سبيل المثال لا الحصر : فن الخط الإسلامي للمستشرقة الألمانية آن ماري شيمل المتخصصة في الثقافة الإسلامية بعامة والتصوف بخاصة ، فأفادت كثيراً منهما في التحليل الصوفي للخط وأعماله ونشاط رجاله العثمانيين. وكذلك : الطغراء لفرانز باينغر ، الذي يعد كتابه هذا أول دراسة مفصلة للطغراء العثمانية . وربما كانت هي التي فتحت المجال أمام الآخرين للتوغل في دراسة هذا الموضوع .

سادساً : مجموعة الدراسات والبحوث والمقالات المنشورة في المجلات العلمية والثقافية ، المتخصصة وغير المتخصصة ، العربية والأجنبية ، التي تشكل موارد أساسية ومهمة للبحث . ونخص منها هنا دراسات الباحثين العراقيين الكبيرين : المؤرخ عباس العزاوي ، والخطاط يوسف ذنون ، اللذين يعدان أكثر المعنيين المعاصرين بالخط اطلاعاً وتوفراً على أهم وأكثر وأوسع كنوز المعرفة الخطية العربية بمختلف اللغات ، وأكثر المختصين المعاصرين بالخط عناية به ومتابعة له ولأهله ولفعاليته ولأعماله المختلفة ، ولذلك كله قدم هذان الباحثان أكثر بحوث الخط الحديثة والمعاصرة شمولية ورصانة وجدة ، وقد أفدنا من بعضها الكثير في إضاءة بعض الجوانب الهامة لهذا الموضوع .

سابعاً : مجموعات المخطوطات والوثائق العثمانية ووثائق الخط والخطاطين الخاصة التي لا غنى لأي بحث في الخط عنها ، لما تقدمه من الدليل القاطع على موضوعية هذا البحث أو ذاك . ولذلك استعان الباحث بما استطاع الوصول إليه من الاطلاع على مثل هذه المخطوطات والوثائق ، أصلية ومصورة ، الموجودة لدى بعض المؤسسات والمكتبات والأشخاص .

ولعل من حسن ختام هذه المقدمة وواجباتها الأدبية أن نذكر فيها بأن هذه الدراسة ؛ مهما حاولت من جهد في الإستقصاء ؛ وأحاطت من معرفة

بأطراف الموضوع ؛ ونجحت في الوصول إلى بعض حقائقه ؛ وتمكنت من إستخلاص بعض نتائجه . . تظل عملًا إنسانياً ناقصاً ؛ يعتريه الجهل والخطأ والنسيان والقصور ، إذ أن الكمال لله وحده . ولكن حسب الباحث ؛ في هذه الدراسة المتواضعة ؛ قصد الساعي إلى الخير ، والمجتهد في العلم ، خدمة لفن الخط العربي .

إدهام محمد حنش

الفصل الأول

العثمانيون والخط العربي

المبحث الأول : العثمانيون

المبحث الثاني : العثمانيون والخط العربي

المبحث الثالث : الخط العربي في الحقبة قبل العثمانية

المبحث الأول

العثمانيون

مدخل :

على الرغم من الاصول العرقية والحضارية التركية للعثمانيين ، يمكن القول بأن التشكل السياسي والاجتماعي للكيان العثماني قد تجاوز في هويته الثقافية الذاتية المميزة وشخصيته العامة نقطة الاصول التاريخية هذه ؛ ليمر في سلسلة حضارية من الاحداث والعلاقات والتفاعلات العميقة مع الأصول والبيئات العرقية والحضارية الأخرى ؛ فأدى ذلك كله إلى تحولات جوهرية في بنية هذا الكيان على النحو التالي :

أتراك ← أتراك عثمانيون ← عثمانيون

ليستقر المفهوم العلمي والتاريخي لمصطلح (العثمانيون) في دلالته على " كل من كان مواطناً في الدولة العثمانية [٦٩٩ - ١٣٤١ هـ/ ١٢٩٩ - ١٩٢٢ م] تابعاً لها ، اياً كان جنسه او دينه او مذهبه او لغته ، في ممتلكات هذه الدولة السياسية المنتشرة في القارات الثلاث "[١] آسيا وأوروبا وأفريقيا .

ومن هنا ؛ قد يمكن القول بأن يصبح العثمانيون خليطاً اثنوغرافياً اجتماعياً واسعاً وكبيراً ، مكوناً من اكثر من عشرين جماعة قومية ودينية ؛ منها : الاتراك ، والعرب ، والصرب ، والارمن ، والاكراد ، والتركمان ، والارناؤوط (الالبان) ، والبوشناق ، والهنكار ، والسلاف ، والشراكسة ، والخزر ، والكرج ، والقفقاس، والقرم ، والقبجاق ، والاحباش ، واليهود ، والنصارى ، وغير هذه

---

(١) محمد عبد اللطيف البحراوي : **من خصائص تاريخ العثمانيين وحضارتهم** ، الدارة (مجلة . الرياض) ع /٤ ، س/١٣ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠٢ .

الجماعات القومية والدينية . وقد تفاعلت عناصر هذا الخليط الأثنوغرافي الإجتماعي الثقافي في اضخم عملية تشكل سياسية قادت ، اولًا وأساساً ، الى تكوين اكبر واطول دولة اسلامية في التاريخ هي (الدولة العثمانية) التي أخذت إسمها من عثمان (٦٥٦ - ٧٢٧ هـ / ١٢٥٨ - ١٣٢٦ م) ، وشكلت بدورها مساحة كبيرة جداً من صورة الحضارة الإسلامية وهويتها الثقافية .

أصل العثمانيين :

يعود أصل الاتراك الى اواسط اسيا ، وتحديداً الى مناطق منغوليا / شمال الصين ، ولذلك عدهم المؤرخون فرعاً من الجنس المنغولي . وكانت لفظة (ترك Turks) هي أول إسم لهم يقترن بظهورهم في التاريخ ؛ حسب رأي بعض هؤلاء المؤرخين ؛ المستند الى اقدم النقوش التركية / الاورخونية في القرن السادس الميلادي[١] .

ولكن رأي البعض الاخر منهم ؛ يستند الى النقوش الصينية / الاورخونية القديمة ؛ ويرد اول ظهور تاريخي لهم بهذا الإسم في الصين الى القرن الثالث قبل الميلاد ، اذ كان اول من استخدم لنفسه كلمة (ترك) بصفة رسمية واطلقها على الناس والدولة هم (الكوك Gok) الذين أخذوا إسمهم هذا من إسم إله السماء الذي كان عند قدامى الأتراك الوثنيين . وينحدر الكوك هؤلاء من قبائل الهون الاسيوية ، وكانوا قد استقروا في هضبة غرب نهر أورخون ، ومنها انطلقوا في تشكيل دولة امتدت من منشوريا الى البحر الاسود واحتوت اغلب القبائل التركية ، ووحدتها تحت اسم الكوكتورك[٢] .

---

(١) ف.بارتولد: **تاريخ الترك في اسيا الوسطى**، تـ: احمد السعيد سليمان، (القاهرة ١٩٥٨)، ص ٣ .

(٢) اوقطاي أصلان أبا : **فنون الترك وعمائرهم** ، ترجمة احمد محمد عيسى، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستنبول ، (استانبول ١٩٨٧) ، ص ٢ .

ولقد اكتنف الخيال والاسطورة أصل الاتراك هذا ، اذ يذهب بعض المؤرخين[١] إلى إحتمال تسميتهم بهذا الاسم اشتقاقاً من اسم جدهم الاعلى الذي يعتقد بأنه : ترك بن يافث بن نوح عليه السلام ، بينما يذهب البعض الآخر من دارسي التأريخ التركي[٢] في تسميتهم بالذات إلى إحتمال أن يكون اسمهم هذا في الأصل اصطلاحاً اطلقه العرب المسلمون عليهم .

كان الاتراك ؛ في أصولهم الأولى ؛ قبائل بدوية رعوية متنقلة ، وكان ابرز هذه القبائل التي عرفت في التاريخ : (الغز أو الاوغوز)[٣] و (الايغور) . أما بعض القبائل الاخرى مثل (القرغيز) وغيرها فيعتقد بأنها قبائل كانت قد استتركت ، إذ يرى البعض بأنها ليست هي تركية الاصل[٤] . وقد انتشرت هذه القبائل جميعاً في الجسد الجغرافي الاسيوي بلا حدود ، فشهدت بقاعه المختلفة ، طبيعة واتجاهاً ، هجراتها المتعاقبة والنابعة من العمق الشمالي الشرقي الاسيوي القاسي الطبيعة من حيث التضاريس والمناخ والعيش . ولقد تفاوتت آثار هذه الهجرات بين هامشية غير مؤثرة اطلاقاً ؛ وبين عميقة أثرت تماماً في اقامة امارات او تأسيس دول او ما

---

(١) فاسيلي فلاديميريفيتش بارتولد : **تركستان من الفتح العربي الى الغزو المغولي**، نقله عن الروسية : صلاح الدين عثمان هاشم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، (الكويت ١٩٨١) ، ص ٩٤ .

(٢) بارتولد : تاريخ الترك ، ص ٣٠ .

(٣) الغز : هو مصطلح اطلقه العرب على التركمان الذين هم الاوغوزيون انفسهم Oguzlar . اما اوغوز فهو الجد الاعلى لهؤلاء التركمان ، وهو يعني النسل او القبيلة ، ويحلل المؤرخ المجري نيميت (Nemeth) لفظة اوغوز الى مقطعين هما (ok اوغ + uz اوز) ، ونتيجة الدمج والتحريف استقرت اللفظة على اوغوز Oguz .

ينظر :

Prof . Dr. Faruk SUMER: *OGUZLAR* (Ankara Ankara 1972) , 5.1.

(٤) بارتولد : تاريخ الترك ، ص ٢٩ - ٣٢ .

شابه ذلك على اسس قبلية تركية[١] في ظل الاسلام .

وكانت اعمق تلك الهجرات اثراً سياسياً ؛ واغلاها كسباً حضارياً ؛ هي هجرات بعض قبائل الغز التركية الى الغرب الاسيوي ، وبالذات الى ما كان يعرف ببلاد فارس وبلاد ما بين النهرين (العراق) وبلاد الشام والاناضول وغيرها ، إذ أقامت دولًا اسلامية معروفة كان من أبرزها :

- دولة السلاجقة العظام (٤٢٩-٥٩٠ هـ / ١٠٣٨ - ١١٩٤ م) .
- دولة سلاجقة الروم (٤٧٠ - ٧٠٧ هـ / ١٠٧٧-١٣٠٧ م).
- الدولة العثمانية .

إذ كان السلاجقة والعثمانيون ينتمون الى هذه القبائل ، وتحديداً إلى ذلك الفرع من قبائل الغز التركية ؛ المعروف بإسم (قايي)[٢] .

التشكل الثقافي للعثمانيين :

ينطلق التشكل الثقافي للدولة العثمانية وكيانها الحضاري من تفاعلات معادلة الدين واللغة ، اذ يشير التاريخ الديني للاتراك الى الاعتقاد الاول لهم بالوثنية الشامانية[٣] مروراً بالبوذية الصينية والمانوية الفارسية والمسيحية النسطورية قبل دخولهم المباشر والنهائي في الاسلام في بحر العقود الوسطى والمتأخرة من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي . . بينما يشير التاريخ اللغوي لهم الى

(١) للوقوف التفصيلي على ذلك ، تنظر الجداول الزمنية والنسبية لبعض الاسرات التركية الحاكمة في التاريخ الاسلامي في : زامباور : **معجم الانساب والاسرات الحاكمة في التاريخ الاسلامي** ، أخرجه : زكي محمد حسن وحسن احمد محمود ، دار الرائد العربي ، (بيروت ١٩٨٠) .

(٢) محمد فؤاد كوبرلي : **قيام الدولة العثمانية** ، ترجمة احمد السعيد سليمان ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، (مصر ١٩٦٥) ، ص ١١٧-١٢٦ .

(٣) يراجع عن الشامانية : سامي سعيد الاحمد : **الشامانية** (بغداد ١٩٦٨) .

الانقسامات العديدة والمتلاحقة للغة التركية ، بفعل المؤثرات الثقافية والحضارية الخارجية : الصينية والمغولية والفارسية والسريانية والعربية ، وصولًا الى انقسامها الاخير في غضون القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي ، وهو الإنقسام اللغوي الذي افرز بشكل واضح ما كان يعرف بـ (اللغة التركية العثمانية) :

التدين العثماني :

ويبدو ان التاريخ الديني ما قبل الإسلامي للاتراك كان قد اسهم ، الى حدٍ ما ، في كيفية اعتناق هؤلاء القوم للاسلام ، كما ان هذا التاريخ كان قد اسهم ايضاً في توجيه هذا الاعتناق بشكل واضح واعمق الى غلبة الطابع الصوفي على اسلامهم ، بل وربما في دخول بعض عناصر ذلك التاريخ الديني القديم في شعائر وطقوس بعض الطرق الصوفية الاسلامية(١) التي كانت ذات مكانة مهمة جداً في الحياة الدينية والمدنية العثمانية . ولعل ذلك كله راجع الى تفاعل عاملين إثنين ؛ متماثلين أو متقاربين في الطبيعة على الاقل ؛ صادف التقاؤهما على أرض الاناضول . وهذان العاملان هما :

الاول : بعض المظاهر الوثنية لبقايا الديانات التركية القديمة أو الأصلية التي كان البعض منهم ما يزال يتعبد بها آنذاك في الاناضول(٢) . ويبدو تاريخياً بأن الشامانية ؛ مثلًا ؛ كانت ديانة الاتراك الغز ، وكانت المانوية منتشرة بين الاتراك الايغور؛ قبيل واثناء فترة دخول هؤلاء الاتراك جميعاً في الاسلام .

---

(١) شاخت و بوزورث : **تراث الاسلام** ، ترجمة : الدكتور محمد زهير السمهوري والدكتور حسين مؤنس والدكتور احسان صدقي العهد ، عالم المعرفة ، (الكويت ١٩٨٨) ، ج١، ص ١٩١ . وبهامشه اشارة الى دراسة للباحث التركي المعروف محمد فؤاد كوبرلي عن اثر الشامانية في الطرق الصوفية الاسلامية (بالفرنسية) منشورة في استنابول عام ١٩٢٩ .

(٢) أحمد ابن فضلان : **رحلة ابن فضلان** ، حققها وعلق عليها ، وقدم لها : سامي الدهان ، (دمشق ١٩٥٩) .

الثاني : طريقة وطبيعة الدعوة الاسلامية المعروضة في الاناضول ، اذ ان دعوة هؤلاء الاتراك إلى الإسلام وإعتناقهم له ؛ كانت قد تمت ؛ في الغالب ؛ على أيدي الصوفية والصالحين أكثر من العلماء والفقهاء المتشددين نسبياً ، " وربما كان هذا الامر قد اظهر الاسلام هناك على مرونة كبيرة من حيث المعتقدات والعبادات "[١]. وربما يكون من حيث الإلتزام بها وبأدائها في بدايات تدينهم الجديد ؛ أو في ظل الانتقال التركي القديم نسبياً الى الاسلام ؛ الذي يبدو في اسلام عثمان وابيه وجده؛ كما يبدو من اسمائهم على الاقل ؛ والذي يمكن أن تعود إليه أولى معالم التشكل الثقافي الإسلامي للدولة العثمانية ؛ حيث تبدأ ؛ من هنا ؛ الحركة التاريخية لدائرة (الاتراك العثمانيين) في الظهور والاتساع وتشكيل كيان ديني وسياسي جديد ؛ عرف بـ (العثمانيين) على انقاض وضمور الاصول العرقية والحضارية التركية وذوبانها الكلي تقريباً في بوتقة هذا الكيان السياسي والإجتماعي والثقافي الجديد الذي شكلت هذه الاصول نواته الاولى .

وعلى الرغم من حرص الدولة العثمانية على الالتزام بالشريعة وولائها المطلق للمذهب الحنفي السني الذي سارت فيه على اعقاب السلاجقة في اعتماده مذهباً رسمياً للدولة ، غلب الطابع الصوفي على هذا الالتزام العثماني الرسمي نتيجة تأثره الواضح بعوامل معينة ساعدت في شيوع المفهوم الصوفي للدين والحياة ، وترجمته في هذه الكثرة الكاثرة من الطرق الصوفية التي إنتشرت في ارجاء الدولة العثمانية ، وتشرب بها المجتمع العثماني ، إلى درجة يمكن القول معها بندرة تماثل وجودها هذا مع أي وجود آخر لها في أية دولة أو مجتمع من المجتمعات أو الدول الإسلامية الأخرى في التاريخ . كان التصوف طاغياً على الحياة العثمانية وأصعدتها المختلفة السياسية منها والاجتماعية والفكرية والعسكرية أيضاً ، حتى

---

(١) شاخت وزميله : المرجع السابق ، ١ : ١٩١ .

بدا الإلتزام العثماني بالشريعة الإسلامية بعامة ، وبمذهبها الرسمي الأول الذي يعود إلى الإمام المجتهد أبو حنيفة النعمان (رضي الله عنه) ؛ واضحاً في المكانة الرسمية والشعبية لرجالات الدين الأساسيين كالمفتي وشيخ الاسلام والقاضي وغيرهم في الدولة العثمانية . لقد كان الاسلام السني الصوفي هو المحور الاول الذي دارت عليه معادلة التشكل الثقافي للعثمانيين .

اللغة التركية العثمانية :

التي كان تطورها التاريخي هو المحور الاخر لتلك المعادلة(١) ؛ إذ يمكن العود بهذا التطور الى الاحضان السلجوقية التي حملت بذور التشكل الجديد للغة التركية الغربية في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي ، فقد مثلت (اللهجة الغزية = الكوكتورك) اساسه البنيوي المنشطر بمرور الزمن انشطاراً لهجياً تابعاً للجغرافية الاناضولية التي توزعت فيها العناصر القبلية التركية ، وللمؤثرات الثقافية والحضارية الاجنبية الناشطة في هذه البيئة . ويذكر علماء اللغة التركية بأن هذا الانشطار قد أنجب (العثمانية) لهجة تركية غزية اناضولية غربية تختلف عن قسميتها (الأذرية) التي هي لهجة تركية غزية ايضاً ؛ ولكن اناضولية شرقية خضعت كثيراً للمؤثرات المغولية . ولقد شكل القرنان التاسع والعاشر الهجريان / السادس عشر والسابع عشر الميلاديان المهاد التاريخي المبكر لولادة اللهجة أو اللغة العثمانية ، اذ كان الاختلاف اللغوي العثماني . الاذري ينمو نمواً متعاكساً في الاتجاه صوب وضوح بعضهما عن البعض الاخر بمميزات لغوية معينة ، ولذلك : يمكن القول بأن القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي كان قد شهد الولادة الناضجة والمكتملة لما سمي لاحقاً بـ (اللغة العثمانية) .

كانت " اللغة التركية العثمانية تتألف من ثلاث لغات : احداها اللغة الجغطائية

---

(١) ينظر : فاضل مهدي بيات : **اللغة التركية : قواعد وتطبيقات** (بغداد ١٩٨٤) ، صص ٤ ـ ٥ .

وهي اصل التركية العثمانية ، وثانيتها اللغة العربية التي دخل من الفاظها فيها نحو ٥٠٪ ، وثالثتها اللغة الفارسية التي تعد الفاظها فيها نحو ١٥٪ ، وقد دخلها ايضاً الفاظ كثيرة من اللغات الافرنجية "[١] .

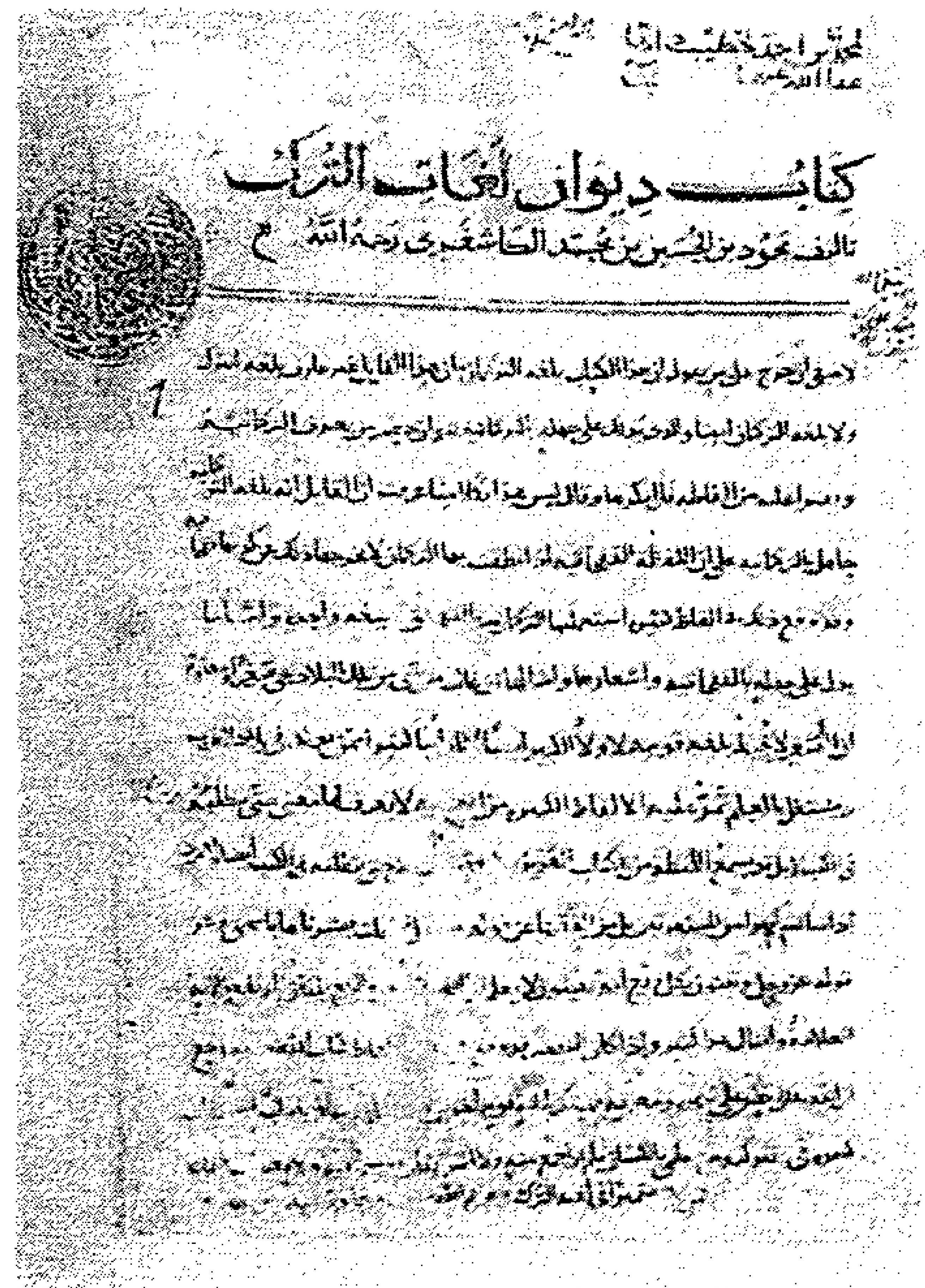
وكانت هذه المكونات التركية والعربية والفارسية للغة العثمانية هي الصفة اللغوية المركبة الملازمة للنشاط السياسي والعلمي والابداعي العثماني على طول تاريخ الدولة تقريباً على الرغم من ظهور محاولات عثمانية ولا عثمانية[٢] جادة لتقعيد اللغة التركية على اسس لغوية ووظيفية خاصة تهدف إلى إدخال اللغة التركية في التعليم العثماني الذي كانت العربية لغته العلمية الأساس . ولعل اول هذه المحاولات العثمانية وأبرزها هي المحاولة التي كانت قد جرت في عهد ما عرف بـ (التنظيمات الخيرية : ١٢٥٥-١٢٩٣ هـ / ١٨٣٩ - ١٨٧٦ م) .

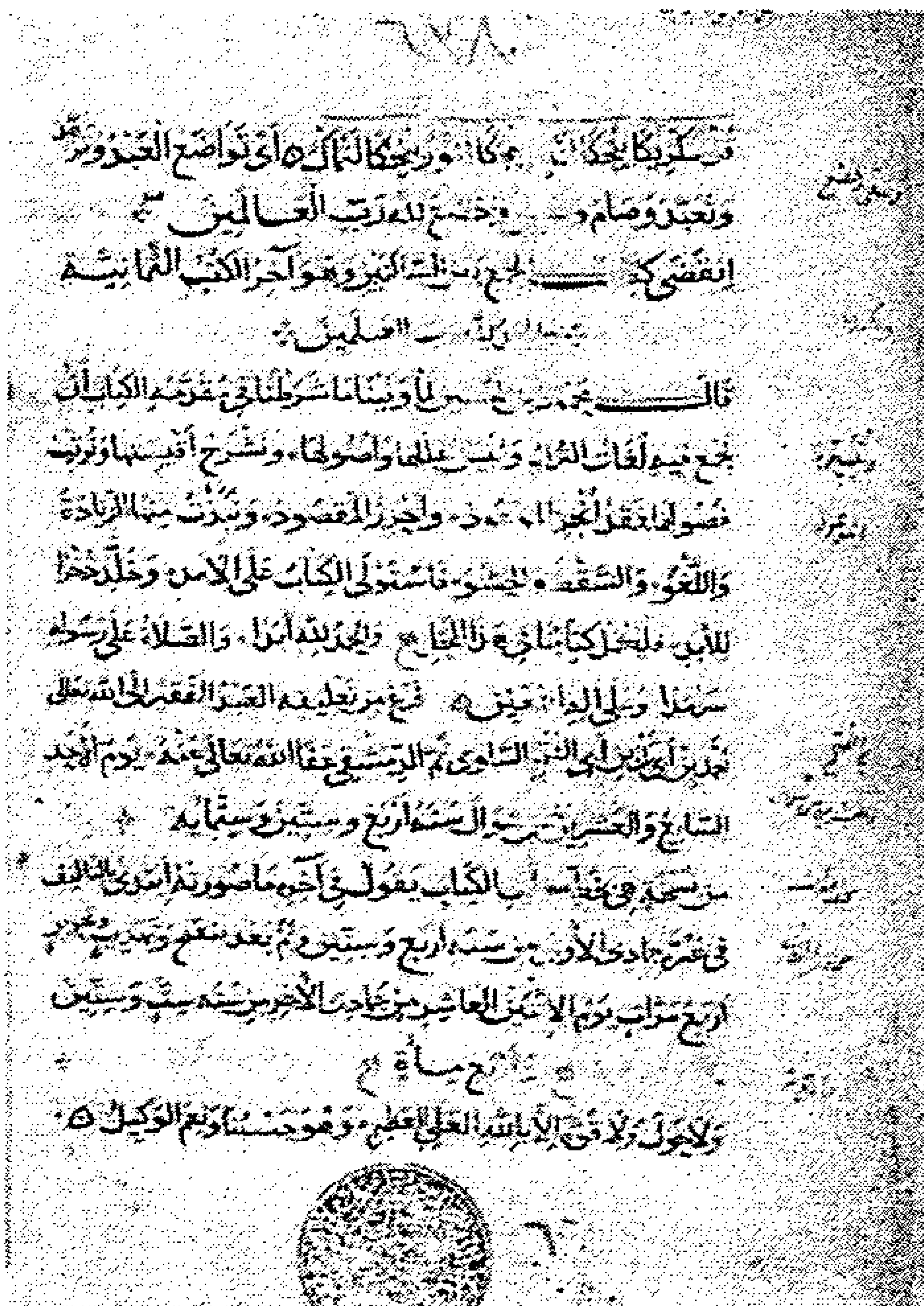
ولا شك في ان اللغة التركية كانت قد تقدمت بفضل العثمانيين الى واجهة السيادة اللغوية في المنطقة ، اذ اخذت تنافس ، من الناحيتين السياسية والثقافية ، اللغتين العربية والفارسية في هذه الدولة منذ عهد السلطان مراد الثاني (٨٢٤ - ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ - ١٤٥١م) ، حيث صارت التركية لغة رسمية لها ، بعد أن كانت الفارسية قبل ذلك هي اللغة الرسمية للدولة العثمانية التي يبدو أنها كانت قد جرت في التنظيمات الأولى للدولة على نهج السلاجقة (ينظر : ١-١-١) .

---

(١) عبد الفتاح عبادة : **انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي** ، مطبعة هندية (مصر ١٩١٥) ، ص٣٨ .

(٢) لعله من الطريف ان نذكر هنا : ان اول كتاب في (علم نحو اللغة التركية) وضعه باللغة العربية عالم عربي في بدايات ظهور الدولة العثمانية ، فقد وضع ابو حيان الغرناطي (اثير الدين محمد بن يوسف ، المتوفى بمصر عام ٧٤٥ هـ / ١٣٤٤ م) كتاباً اسماه : **الادراك للسان الاتراك** ، ويقصد اتراك مصر المماليك البحرية . وقد نشر هذا الكتاب لاول مرة في الاستانة عام ١٣٠٩ هـ /١٩٨١ م . ينظر :عبادة : المرجع السابق ، ص ٤٠ .


كتاب ديوان لغات الترك
تأليف محمود بن الحسين بن محمد الكاشغري رحمة الله



١-١-١ صفحتان من مخطوطة كتاب (لغة الترك) لمحمود الكشغري

وعلى الرغم من محاولات التعديل العثماني وغير العثماني على هذه اللغة في تأصيل تركية الدولة العثمانية ؛ وبالتالي توكيد امتدادها الحضاري الطبيعي لهذه اللغة واهلها في " تركيب من العناصر التركية تمخض عن التطور السياسي والاجتماعي في الاناضول في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، وهذه العناصر التركية هي التي اسست من قبل دولة السلاجقة ودولة الدانشمنديين وامارات الاناضول المختلفة "(١) . . وعلى الرغم من إمكان إعتبار هذه اللغة عاملًا مؤثراً مبكراً ؛ بصورة مباشرة او غير مباشرة ، في التشكل الثقافي للدولة العثمانية ؛ يمكن القول أيضاً بأن اللغة التركية هذه لم تكن هي العامل الأقوى أو لم تستأثر بدور العامل المؤثر المنفرد بهذا الشكل او الموجه له ، لان العوامل اللغوية

(١) كوبرلي : المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

الاخرى ، العربية والفارسية بالذات ، والعوامل الحضارية الاسلامية المختلفة كانت أبكر تأريخياً واكثر تأثيراً في هذا التشكل . ولكن على العموم ؛ كان قد تحقق للغة التركية المتداولة في الدولة العثمانية صيرورتها الوظيفية مظهراً رئيساً من مظاهر هذا التشكل العديدة ، بتأثير الاقلية التركية الحاكمة التي قادت المحاربين المسلمين الذين كانوا نواة الدولة العثمانية في بداية تكوينها وخلال نموها المبكر ، ولم " يكونوا في مجموعهم اتراكاً في الاصل وانما اصطبغ غير الاتراك منهم بالصبغة التركية عندما احتوتهم هذه المجموعة الحاكمة "(١) . إن هذه الصبغة لم تكن غاية فلسفة الاحتواء العثمانية للجماعات التركية وغير التركية في كيان حضاري وسياسي متعدد الاجناس والاديان فحسب ، بل كانت أيضاً نتيجة طبيعية للدور القيادي التركي للمجهود الجهادي(٢) العثماني المبكر في تأسيس الدولة ، ولكنها نتيجة لم تمنع او تحد من صيرورة مفهوم (الاتراك العثمانيين) ارضية بسيطة لعبور الدولة الى المفهوم (العثماني) الخالص ، والبروز الواضح لما يمكن أن نسميه : (الهوية العثمانية) صفة لجميع مواطني هذه الدولة .

الهوية العثمانية :

نشأت الدولة العثمانية ، مثل الكثير من الدول الاسلامية السابقة ، منسوبة إلى أمير تركي اسمه عثمان يرجع اصله الى اوغوزخان : الجد الاعلى للاتراك

---

(١) عمر عبد العزيز عمر : **دراسات في تاريخ العرب الحديث** ، دار النهضة العربية ، (بيروت ١٩٧١) ، ص ٤٧ .

(٢) سن الأمير عثمان تسلم سيف الجهاد في سبيل الله من (أده بالي) كبير المشايخ الصوفية في الاناضول آنذاك . وتلقب لذلك بلقب (الغازي) . ومنه اخذ السلاطين العثمانيون بعده هذا التقليد ، إذ كانت مراسيم البيعة للسلطان العثماني تتمثل في اعتلائه العرش من خلال تقلده سيف عثمان من قبل شيخ الطريقة المولوية أو امام جامع ابي ايوب الانصاري ، وكذلك من خلال تلقبه بلقب (غازي) الذي ربما كان قد أوحى إلى المستشرق فتك Wittck بفكرة اعتبار الكيان العثماني كيان غزاة (community of Chazies) .

الغز[١] ، وإلى نجاح الاسرة العثمانية في توحيد المجاهدين المسلمين في منطقة الأناضول ؛ وتحديداً عند التخوم الاسلامية ـ البيزنطية .

وتؤكد الدراسات التاريخية الحديثة على ان وحدة الهدف والمصلحة هي الرابط الذي جمع هؤلاء المجاهدين المسلمين اكثر مما جمعتهم روابط النسب . وربما لذلك لم يُعِر مؤسسو الدولة العثمانية وبناتها الاوائل وحتى بعض سلاطينها اللاحقين كبير الاهتمام الى الاسم التركي والعنصر التركي والتقليد التركي ، فالدولة العثمانية حملت اسماً غير تركي هو الدولة العلية العثمانية (دولت عليه عثمانية) . . ونهض بعبء الجيش والادارة فيها مثلًا عناصر كثيرة من الأجانب عن العنصر التركي حتى كان اغلب الصدور العظام ؛ مثلاً ؛ غير أتراك في الأصل[٢] ، كما انه وجدت على امتداد التاريخ العثماني كوادر قيادية مرموقة ؛ بعضها كان بوظيفة الصدر الاعظم ؛لم تكن على دراية محيطة باللغة التركية[٣] . ويمكن القول ؛ إلى حدٍ ما ؛ بأن هذه الدولة قامت على اسس وتقاليد واطر تنظيمية وجغرافية وبشرية ليست تركية خالصة ، بل ان بعض السلاطين العثمانيين راودتهم افكار التعريب الرسمي ، الثقافي والسياسي ، للدولة العثمانية ؛ مثلًا ؛ فقد اراد أحد أبرز السلاطين العثمانيين وأقواهم في بسط نفوذ الدولة ونشر سلطانها في العالم الإسلامي آنذك ؛ وهو السلطان سليم الاول (٩١٨ - ٩٢٧ هـ/ ١٥١٢-١٥٢٠ م) ؛ الذي كان أول حاكم مسلم يلقب نفسه بلقب (خادم الحرمين الشريفين) . . جَعْلَ اللغة العربية هي اللغة الرسمية

(١) أحمد عبد الكريم مصطفى : **أصول التاريخ العثماني** ، ط ١ ، دار الشروق ، (بيروت - القاهرة ١٩٨٢) ، ص ٣١ .

(٢) عبد الكريم محمود غرايبة : **تاريخ العرب الحديث** ، ط ١ ، الاهلية للنشر والتوزيع ، (بيروت ١٩٨٤) ، ص ٢٥٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٥٣ .

للدولة العثمانية . وكذلك فكّر السلطان عبد الحميد الثاني (١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ/ ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م) باقامة دولة عربية عثمانية ، ولكن الصدر الاعظم كامل باشا (آب ١٩٠٨ - ديسمبر ١٩٠٩ م) عارض ذلك بقوة ، ومنعه من المضي في تنفيذ الفكرة[١] .

لقد كانت الدولة العثمانية دولة إسلامية كبيرة الشأن وعريضة الملك ومتعددة الأعراق ؛ تستوعب في تنظيمها كل ما يعزز ذلك من الخطط والعلوم والآداب والفنون والثقافات ؛ إذ يبدو أن فلسفة الحكم فيها كانت تقوم على الإحتواء والتوسع والتنظيم والتحديث . وربما كانت هذه الفلسفة هي التي ساهمت في إطالة عمر الدولة العثمانية وبقائها أطول من غيرها من الدول الناشئة في تأريخ الإسلام وتحت عباءته . ولعل من الممكن تحليل الأسباب الحيوية لهذه الفلسفة بالنقاط الاساسية الاتية :

أولاً : ادراك الزعامة العثمانية المبكرة والطموحة الى استقلال جماعتها القبلية الصغيرة بتشكيل كيان سياسي في الاناضول . ولعل هذا كان بسبب إدراكها أيضاً لعدم كفاية هذه الجماعة واعرافها وتقاليدها القبلية المتوارثة والمتواضعة على جعلها قادرة على النهوض بمسؤولية ادارة ازمات التحول الإجتماعية والسياسية من التجمع القبلي الى شكل الدولة .

ثانياً : اتجاه التفكير القيادي العثماني الى الاكتفاء بضرورة الامساك الحازم بزمام الدولة من خلال السيطرة المطلقة والمصونة على رأسها الاداري والسياسي حسب ، حلّا لمشكلة الاقلية التركية في غضون ومراحل التوسع التنظيمي والبشري والجغرافي المتواصلة للدولة .

ثالثاً : المرونة العثمانية في قبول كل الخبرات والانظمة والتجارب والآراء

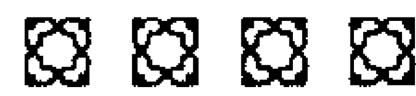
---

(١) غراية : المرجع نفسه ، ص ٢٥٣ .

وغير ذلك من مظاهر الارتقاء والاصلاح والتطوير بغض النظر عن مصدرها الاسلامي او غير الاسلامي . . التركي أو العربي أو غيرهما .

وربما بفضل هذه الفلسفة ، تحقق للدولة العثمانية نشوؤها وارتقاؤها التاريخيان ، وخروجها المبكر من الاطار السياسي والاداري السلجوقي الى اطار مستقل ومفتوح على تاريخ مستقبلي محظوظ بالنماء والتوسع والتواصل بخبرات وتجارب وأنظمة وجهود الجماعات والشعوب والدول الاخرى التي ضمتها الدولة العثمانية او ورثتها او استقبلتها خلال مراحل حياتها التاريخية منذ نشوئها الاول حتى انهيارها الاخير .

لقد كانت فلسفة الإدارة العثمانية هذه هي النبض السياسي المحرك لبقاء الدولة العثمانية قائمة مدة اكثر من ستة قرون ، وهي مدة في عداد التاريخ السياسي والحضاري العام ، طويلة ونادرة بلا شك . كما ان هذه الفلسفة هي التي انضجت التشكل الثقافي الإسلامي للدولة العثمانية على هوية خاصة وجامعة لكل عناصر هذه الامة ومكوناتها العرقية والدينية والمذهبية ، وهي هوية لا يمكن عدها جنساً Race جديداً كما ذهب المؤرخ الانكليزي جيبون (١٧٣٧ - ١٧٩٤ Edward Gibbon) ، بل يمكن عدها ؛ حقيقةً ؛ هوية حضارية وثقافية اسلامية جسدها المصطلح السياسي : العثمانيون[١] .



(١) كوبرلي : المرجع السابق ، ص ١٩٠ .

المبحث الثاني

العثمانيون والخط العربي

جذور العلاقة وبواكيرها

توضح الطبيعة الحضارية للكيان العثماني الذي ظل مفتوحاً على الأشخاص والجماعات والخبرات والأفكار وغيرها من العوامل الحضارية الهامة والمؤثرة . . بأن علاقة العثمانيين بكل تلك العناصر الحضارية ؛ أو بأغلبها على الأقل ؛ ربما تعود الى المحيط التركي الذي جاء منه هؤلاء العثمانيون قبل استقرارهم الأخير في الأناضول منذ القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي . . إذ كان الأتراك منذ وجودهم الأول في أواسط آسيا . . وفيما بعد ذلك أي خلال تلك الرحلات الطويلة والمتعاقبة من الهجرة التي لم تقف عند أعتاب حضارة معينة أو دولة ما . . قد جربوا العديد من الأديان واللغات والكتابات : تأثراً واكتساباً والتزاماً ، ومنها وآخرها : الأسلام ديناً ، والعربية لغةً ، والخط العربي كتابةً .

وفي مجال الكتابة بالذات : جرب الأتراك العديد من الخطوط والأبجديات ؛ " فبالإضافة إلى الخطين : الأرخوني (ينظر: ١-٢-١) والأيغوري (ينظر: ١-٢-٢) ، اصطنع الأتراك أبجديات أخرى في كتاباتهم ، اقتبسوها من الأقوام التي اختلطوا بها نتيجة حروبهم معها أواستيطانهم في بلدانهم. ومن هذه الأبجديات : السنكريتية ، والفهلوية ، والأرامية ، والنسطورية السريانية ، والبيزنطية ، والخوارزمية ، والصغدية ، والبراهمية ، واليونانية ، والعبرانية ، والسلافية .

وعلى الرغم من استعمال الأتراك لهذه الأبجديات في فترات متقطعة وأصقاع مختلفة ، إلا أنهم اتخذوا الأبجدية العربية خطاً لهم اعتباراً من القرن العاشر

الميلادي بعد قبولهم الإسلام ديناً "(١) وقبل أن يتخذوا الخط اللاتيني المعاصر وسيلة لكتابة لغتهم التركية . ولكن مزاولة الأتراك لأغلب تلك الأبجديات كان عابراً مع عبور الأزمات والتحديات التي واجهتهم في استيطانهم أو في رحلاتهم ، لأن أصول الكتابة عند الأتراك ترجع إلى خطين اثنين تأثرا بالكتابة الآرامية ، مثل بقية كتابات آسيا الوسطى كالكتابة المانوية الصغدية والكتابة المنغولية وغيرها ، إذ كشفت الحفريات الأثرية التي تمت في بداية القرن العشرين في مناطق من شرقي تركستان عن " مخطوطات ذات طابع ديني خُطت بلغات مختلفة تؤكد خط سير الكتابة الآرامية وفتوحاتها في آسيا الوسطى "(٢) .

وإلى جانب الإعتقاد بهذا الأثر الآرامي في الخطين : الأرخوني والأيغوري ، إعتقد بعض علماء الكتابات القديمة بوجود أصل عربي / جنوبي(٣) أو تأثير سامي / بابلي(٤) لهذين الخطين القديمين . وقد ظل هذان الخطان عماد المعرفة العلمية والتاريخية للكتابة التركية القديمة التي تراجعت بسيادة الخط العربي على المنطقة ، سياسياً وإدارياً وثقافياً وعلمياً ، منذ القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي ، لاسيما بعد أن تمثلت هذه السيادة(٥) بشكل تام وواضح في اتخاذ الخط العربي بديلًا

---

(١) إبراهيم الداقوقي : **القواعد الأساسية للغة التركية** ، منشورات معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، الجامعة المستنصرية ، (بغداد ١٩٨٤) ، ص ١٣.

(٢) أحمد هبو : **الأبجدية .. نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب** ، دار الحوار، (سوريا ١٩٨٤م) ، ص ١٢٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٣.

(٤) ل. بارتولد : **تاريخ الترك في آسيا الوسطى** ، تحقيق وترجمة : أحمد السعيد سليمان ، (القاهرة ١٩٥٨) ، ص ٤٩ .

(٥) يعرض لجانب من هذه السيادة بالتفصيل .. ف . بارتولد في سفره الكبير: **تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي** ، (مرجع سابق) .

عن الخط الفهلوي ؛ وهوالخط الفارسي القديم الذي استخدمه مثقفو الديانات الفارسية القديمة وبالذات المانوية في غضون القرن الرابع الميلادي ؛ وكان قد سمي بهذا الاسم نسبة إلى مدينة فهلا[١] ، إذ صارت اللغة الفارسية التي كانت اللغة الرسمية لدول المنطقة ومنها الدولة التركية السلجوقية تكتب بالخط العربي .

ولذلك يمكن القول : كان هناك ثلاثة منعطفات أو تطورات كتابية كبرى في التاريخ التركي العام قبل اعتماد الخط اللاتيني المعاصر . وتتمثل هذه المنعطفات الكتابية التاريخية في الخطوط الثلاثة الآتية :

أولاً ـ الخط الأرخوني :

[illegible]

[illegible]

١-٢-١ الخط الأرخوني

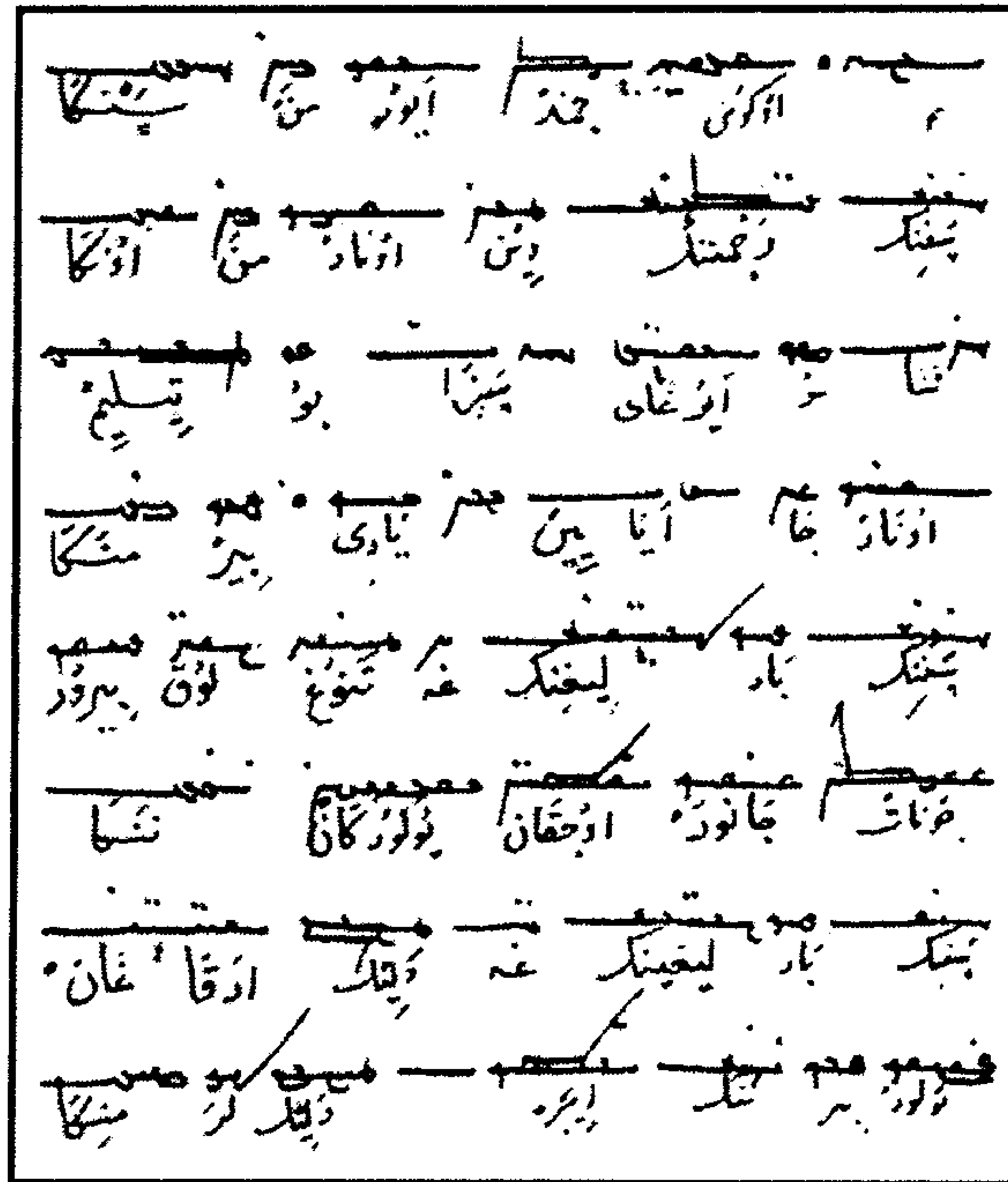
وهو خط اللهجة التركية الأقدم المسماة (كوك تورك) . وقد سمي هذا الخط باسمها أيضاً ، ولكن تسميته بـ (الأرخوني) قد جاءت نسبة إلى نهر أرخون الذي اكتشفت عنده أقدم النقوش التركية المكتوبة بهذا الخط ؛ من الكتابات التي يعود تاريخها إلى السنوات الميلادية الممتدة في ما بين (٦٣٠-٦٨٠) و (٧٣١-٧٣٥) وربما غيرها مما لا يتجاوز تاريخها القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي[٢] .

(١) حمزة بن الحسن الأصفهاني : **كتاب التنبيه إلى حدوث التصحيف** ، حققه : محمد أسعد طلس ، (دمشق ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) ص ٣٢ . وكذلك : ناجي الدين المصرف : **بدائع الخط العربي** ، وزارة الإعلام ، (بغداد ١٩٧٢م) ، ص ١٣٦.

(٢) هبو: المرجع السابق ، ص ١٢٣.

كان الخط الأرخوني أقدم خط استعمله الأتراك ، وتتألف حروفه الأبجدية من (٣٨) حرفاً ، وأسلوبه الكتابي يبدأ من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار، وانحصر غرضه الوظيفي تقريباً في كتابة بعض المسلات[١] . كان هذا الخط قد شاع في تركستان الشرقية وسيبيريا ومنغوليا ، ولكنه لم يدم طويلًا إذ حل محله الخط الايغوري في القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي . وكان العالم الدانماركي تومسون (Eric Thompson) هو الذي استطاع حل رموز هذا الخط عام (١٣٠٨ هـ / ١٨٩٠م)[٢] .

ثانياً . الخط الايغوري :



١-٢-٢ الخط الأيغوري

(١) كارل بروكلمان : **الإمبراطورية الإسلامية وانحلالها** ، نقله إلى العربية : نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي ، ط٣ ، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٦١) ، ص ١١٠.

(٢) هبو: المرجع السابق ، ص ١٢٣.

وهو الخط الذي يعود الفضل في استحداثه إلى قبيلة (أيغور) التركية التي أقامت منذ عام (١٢٨ هـ/ ٧٤٥ م) دولة على ضفاف نهرسَلَنغة شمال الصين . ويذكر بروكلمان بأن هذه الدولة كانت دولة مفتوحة للثقافات الدينية المختلفة ، مما أدى إلى انتعاش الحياة فيها وصار لها تأثيرها الحضاري الواضح في البيئة التركية والمغولية ، السياسية والاجتماعية ، الممتدة من آسيا الوسطى إلى آسيا الصغرى . وكان من نتائج ذلك الانفتاح الديني والثقافي والحضاري : تطور كتابة قومية جديدة أخذت اسم هذه القبيلة التي اشتهر كتبتها المنتشرون في المؤسسات السياسية والإدارية التركية والمغولية على نحو واسع(١) ، والذين طال تأثيره ؛ بشكل ما ؛ الدولة العثمانية(٢) . كان هذا الخط أول خط غير أرخوني ينتشر بين الأتراك منذ النصف الأول للقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي كما دلت النقوش المكتشفة لهذا الخط(٣) الذي لم يختلف أسلوبه الكتابي عن الأسلوب الأرخوني(٤) .

ويرتقي المجد السياسي والثقافي للخط الأيغوري إلى القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي على عهد السيادة المغولية على بلاد فارس وما وراء ها من أواسط آسيا حتى صار هذا الخط هو الخط الرسمي للدولة المغولية الجغطائية(٥) .

يشير المؤرخون الى أن الخط الأيغوري يتألف من أربعة عشر حرفاً(٦) ، والى أن أشكال هذه الحروف كانت قد تأثرت كثيراً بصور الأبجدية السامية بفعل

(١) ف. بارتولد : المرجع السابق ، ص ١٢٧.

(٢) بروكلمان : المرجع السابق ، ص ١١٢.

(٣) ل. بارتولد : المرجع السابق ، ص ٤٩.

(٤) الداقوقي: المرجع السابق ، ص ٤٩.

(٥) هبو: المرجع السابق ، ص ١٢٣.

(٦) الداقوقي: المرجع السابق ، ص ١٢.

المانوية[١] ؛ وبصور الخط الآرامي بفعل النسطورية[٢] ؛ كما أن بعض أشكال حروفه تشابه إلى حد كبير أشكال حروف الكتابة الصغدية الفارسية[٣] .

ثالثاً . الخط العربي :

كان دخول الإسلام إلى التجمعات القبلية والسياسية التركية في أواسط آسيا أسبق بكثير من دخول الأتراك الغز ، السلاجقة والعثمانيين تحديداً ، في الإسلام في القرن الثالث الهجري/ العاشر الميلادي ، إذ كانت جهود الخلافة الأموية (٤٠-١٣٢هـ/ ٦٦٠-٧٤٩م) قد بكرت كثيرًا في دخول الإسلام إلى آسيا الوسطى؛ ففي عام (٩٠ هـ/٧٠٨-٧٠٩م) طلب حاكم الصغد طرخون[٤] عقد الصلح مع القائد العربي المسلم قتيبة الباهلي ، وشهد الإسلام استقراره السياسي في هذه المنطقة على عهد الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز (٩٩-١٠١هـ/ ٧١٧-٧٢٠م) ؛ مما هيأ لأن يدخل الأتراك عنصرا عسكرياً وسياسياً في صلب البنية الاجتماعية والسياسية للدولة العباسية (١٣٢-٦٥٦هـ/ ٧٤٩-١٢٥٨م) على يد الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٨هـ/ ٨٣٣-٨٤٢) واهتمامه المباشر بهم .

ولأن الخط العربي هو قسيم اللغة العربية في مصاحبة الإسلام في حله وانتشاره ، فقد دلتنا أقدم الوثائق العربية المكتشفة في آسيا الوسطى إلى أن الكتابة

---

(١) ل. بارتولد : المرجع السابق ، ص ٤٩.

(٢) بروكلمان : المرجع السابق ، ص ١١٢.

(٣) هبو: المرجع السابق ، ص ١٢٣.

(٤) ينبه (فامبري) إلى أن طرخون ليس اسم علم ، بل هو من ألقاب الشرف التركية القديمة عند الطورانيين ، ويتميز صاحبه بالإعفاء من الضرائب . و (طركو) بمعنى براءة الحماية أو براءة العظمة ، وهي أيضاً في اللغات المغولية بهذا المعنى . ينظر: ارمينوس فامبري : **تاريخ بخارى منذ أقدم العصورحتى العصرالحاضر** ، ترجمة أحمد محمود الساداتي ، مطابع شركة الإعلانات الشرقية (القاهرة ، د . ت) الهامشان ١ و ٢ في ص ٥٥ و ٦٥ .

العربية قد عرفت ، على نحو واضح ، في هذه المنطقة منذ القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي . ولعل أقدم هذه الوثائق تلك التي اكتشفها العلامة الروسي كراتشكوفسكي (١٨٣٢-١٩٥١م) في أطلال قلعة موغ عند مصب جدول كوم في آسيا الوسطى في صيف عام (١٣٥٢ هـ/ ١٩٣٣م) ، وكانت عبارة عن جلد منخور بالسوس ، مكتوب عليه بالخط العربي رسالة موجهة من أحد اقطاعيي سمرقند الكبار واسمه (ديواستي) إلى الجراح بن عبد الله (ت ١١٢هـ/ ٧٣٠م) عامل خراسان على عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز .

ويقول كراتشكوفسكي بأنه " يمكن حصر تاريخ المخطوط هذا في سنة واحدة أعني في سنة (٩٩-١٠٠ هـ / لا بعد شهر نيسان سنة ٧١٩ ولا قبل ابتداء سنة ٧١٨ م)"[١] . وإذا كان من أبرز نتائج انتشار الإسلام أن أصبحت اللغة العربية احدى اللغات الرئيسة في المشرق الإسلامي كله ، بحيث أصبحت بمثابة اللغة شبه الرسمية في آسيا الوسطى حتى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي على أقل تقدير ، فإن الخط العربي قد تعدى ارتباطه باللغة العربية إلى تمثيل اللغات الأخرى ؛ وبخاصة الفارسية التي استبدلت الخط الفهلوي بالخط العربي منذ القرن الثالث الهجري/ القرن التاسع الميلادي .

أما اللغة التركية فقد انتشر الخط العربي في الأوساط التركية ، السياسية والاجتماعية ، من آسيا الوسطى إلى آسيا الصغرى ، على المسكوكات والوثائق والنقوش وغيرها ، بل بلغ من انتشار هذا الخط وحروفه أن بعض الدول المسيحية في هذه الأنحاء كدولة الكرج مثلًا كانت ، كما يقول بارتولد ، تسك العملة بالخط العربي لصالح الدول الإسلامية طوال القرن الرابع الهجري / العاشر وبداية القرن

(١) كراتشكوفسكي : **أقدم مخطوط تاريخي عن الفتوحات العربية في آسيا الوسطى** ، ترجمة كلثوم عودة ، الهلال (مجلة . القاهرة) ، الجزء السابع ، السنة (٤٤)، مايو ١٩٣٦م/صفر ١٣٥٥هـ، ص ص ٧٨٩-٧٩٣.

الحادي عشر الميلاديين . ومن هنا ؛ يمكن تعقب انتشار الخط العربي لدى الأتراك بالذات في اتجاهين اثنين رئيسين هما :

الأول - الاتجاه الأيغوري : الذي دخل الخط العربي من خلاله إلى بيئة حضارية راسخة بالتنظيمات ، تمتد من بلاد فارس إلى أواسط آسيا حيث سيادة النزعة القومية القبلية ، وتوالي الدول وانتشارها ؛ وحيث كان الخط الأيغوري هو الخط السائد في كل هذه البيئة بأقوامها ودولها " فهناك جرى استعمال الكتابة الأيغورية بصورة واسعة كالكتابة العربية "[١] .

وربما كان ذلك بتأثير المنجزات الحضارية لدولة الأيغور التركية ذاتها ، مما جعل التنظيمات والثقافة واللهجة الأيغورية ذات أثر واضح ، آني ومستقبلي ، على تلك الأقوام والدول المتصلة بهذا الخط ، حتى بلغ هذا الخط أعلى مجده في نصوص الدولة الجغطائية .

وعلى الرغم من أن لغاتٍ وخطوطاً وافدة كالسريانية والصغدية مثلًا كانت قد زاحمت الأيغورية ، بوصفها لغة وخطاً ، واستطاعت أن تؤثر فيهما . . كان كل من اللغة العربية والخط العربي قد دخلا إلى الأيغورية من باب إشباع الحاجات الوظيفية اللغوية لها ، ويوضح بارتولد ذلك بأن خطاطي أواسط آسيا الأتراك كان من عادتهم عند الكتابة بالأبجدية الأيغورية ، أن يثبتوا الحركات الطويلة ، ولكنهم أفادوا من إستعمال الأبجدية العربية في إثبات الألف والواو والياء في ذلك ، وبخاصة عندما استعملت الأيغورية لتدوين النصوص الإسلامية التركية منذ عام (٤٦٣ هـ / ١٠٧٠م) كما حصل في كتاب (قوتاد غوبيليك : علم آداب الملوك) الذي ألفه يوسف البلاساغوني الملقب بالحاجب[٢] .

---

(١) ف. بارتولد : المرجع السابق ، ص ١٢٧.

(٢) ل . بارتولد : المرجع السابق ، ص ١٣٥ . وللمزيد ينظر: حسين على الداقوقي: يوسف .. **الحاجب الخاص** ، صوت الاتحاد (مجلة . بغداد) ، العدد ٤٨/١٩٩٠، ص ٥-٨.

بدأت المخطوطات الأيغورية تتضمن في سطورها حروفاً عربية ، ثم بدأ الخط العربي في غضون القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي يحل محل الخط الأيغوري الذي بدأ يتراجع " فلم يعد يُصطنع إلا في أحوال فردية ، ثم أنه أفسح المجال [الوظيفي] شيئاً بعد شيء للخط العربي "(١) في كتابة اللغات الأخرى بشكل تام ، وبالذات الجغطائية التي هي أصل من أصول اللغة التركية العثمانية(٢) .

الثاني - الاتجاه الغزي : المتمثل بالقبائل التركية الغزية التي كانت البداوة والتنقل والديانة الشامانية تغلب عليها أكثر مما كانت تغلب على الأيغوريين . وقد سار هذا الإتجاه تدريجياً نحو منطقة الأناضول وما يحيطها ثقافياً ، متأثراً بالمسيحية التي كانت قد تسربت قليلًا إلى الغز قبل الإسلام(٣) . . وبالاحتكاك التركي (الغزي. الأيغوري). المغولي في البيئة الآسيوية الحاضنة لموجات القبائل التركية والمغولية معاً ، وبخاصة في فترة وجودهم الأسيوي .

لم تنشط كثيراً بين هؤلاء الأتراك الغز بالذات كتابة معينة بما فيها الأبجدية الأيغورية قبل أن يتصلوا بالأبجدية العربية(٤) في ظل التأثير العربي الإسلامي على هذه البيئة برمتها . وكان من بواكير هذا الإتصال والتأثر الذي إندفع به هؤلاء الأتراك الغز ، بدءاً من السلاجقة(٥) وانتهاء بالعثمانيين ، إلى اللغة والثقافة والتنظيمات الفارسية والعربية ، ثم العبور التدريجي والبطيء إلى انعاش وظيفي

(١) بروكلمان : المرجع السابق ، ص ٢٧٨.

(٢) عبد الفتاح عبادة : **انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي** ، مطبعة هندية بالموسكي، (مصر ١٩١٥) ، ص ٥٠.

(٣) ل. بارتولد: المرجع السابق ، ص ١٠٧.

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٧-١٠٨.

(٥) حسين أمين : **تاريخ العراق في العصر السلجوقي** ، مطبعة الرشاد ، (بغداد ١٩٦٥) ، ص ٤٥.

حضاري للغة التركية لم يتحقق تماماً إلا بعد القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي ؛ وتحديداً " منذ عهد السلطان العثماني مراد الثاني (٨٢٤-٨٥٥هـ/ ١٤٢١-١٤٥١م) الذي بدأت اللغة التركية ترسخ كلغة تعبير أدبي إلى جانب العربية والفارسية "(١) ؛ ربما بسبب التنافس اللغوي ، العربي والفارسي، المضطرد في هذه البيئة منذ القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي .

وفي ظل هذا الاتجاه الغزي (السلجوقي - العثماني) حسب ، تتضح مبررات الاعتقاد ، لدى أغلب الباحثين ، بأن الأتراك ، وبالذات السلاجقة منهم والعثمانيون ، كتبوا لغتهم بالخط العربي بعد انتشار الإسلام بينهم في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي .

" وكان للسلاجقة فضل كبير في النهوض بفن الخط العربي "(٢) ، اذ تميزوا باهتمامهم الواضح بالعلوم والآداب والفنون بعامة وبالتعليم والعمارة والخط بخاصة ، حتى جاءت الروايات عنهم لتؤكد مثلًا على أن " الكتب العلمية وكتب الأخبار وصحف القرآن كانت تباع في العراق بالميزان ، فكانوا يبيعون المن منها بنصف دانق "(٣) .

وتميز اهتمام السلاجقة بالخط كثيراً فعنوا بالتفنن بأنواعه المعروفة آنذاك كالكوفي والثلث وغيرهما في تزيين واجهات الأبنية الإسلامية المختلفة وفي كتابة

---

(١) خالد زيادة : **اكتشاف التقدم الأوربي** ، دار الطليعة ، (بيروت ١٩٨١) ، ص ١٧.

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة ١٩٧٤) ، ص ١٧٤.

(٣) محمد بن علي بن سليمان الراوندي : **راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية** ، نقله إلى العربية أمين الشواربي وعبد النعيم محمد حسنين وفؤاد عبد المعطي الصياد ، دار القلم ، (القاهرة ١٩٦٠) ، ص ٧٧.

القرآن الكريم[١] ، بل أن من أبرز مظاهر اهتمامهم بالخط توجه آخر سلاطينهم ؛ وهو : طغرل الثالث (٥٧١-٥٩٠هـ/ ١١٧٥-١١٩٤م) إلى تعلم الخط ودراسته على يد العالم الخطاط زين الدين محمود بن محمد بن علي الراوندي ، وذلك في عام (٥٧٧هـ/ ١١٨١م) " فلما اتقن هذا الفن ، شرع في كتابة نسخة من القرآن الكريم ، وجمع حوله فئة من المذهبين والمزخرفين لتنميق مخطوطته ، فكلفه كل جزء من أجزائه مائة دينار "[٢] .

ولعل أول وأهم المصادر التاريخية عن الاهتمام السلجوقي بالخط العربي وتفاصيل واقعه الفني والتاريخي حتى تلك الحقبة وخلالها ؛ كتاب : أبي بكر محمد بن علي بن سليمان الراوندي (ت بعد ٥٩٩هـ/ ١٢٠٢م) : (راحة الصدور وآية السرور) الذي كتبه بالفارسية عام ٥٩٩هـ/ ١٢٠٢م ، بعد أن كتب كتاباً خاصاً في الخط .

وربما نستطيع هنا ان نستخلص مما ذكره بارتولد من أن هذا " الكتاب قد نقل إلى التركية في عهد السلطان مراد الثاني " صلة وصلٍ سلجوقية ـ عثمانية ثقافية في مجال الاهتمام بالخط العربي ؛ واستثمار وظيفته الوثائقية في الإعلام التاريخي للدور التركي في تاريخ الإسلام السياسي ؛ حيث جرى في عهد هذا السلطان أول انقلاب لغوي ـ ثقافي واضح في الدولة العثمانية تمثل في تغيير موقع الأولوية الرسمية للغة الدولة الرسمية من الفارسية إلى التركية . ولكن ذلك الانقلاب لم يؤثر على مكانة اللغة العربية في الدولة العثمانية ، إذ ظلت هي لغة السياسة والمجتمع والتعليم والثقافة والدين .

ويُظهر ذلك الكثير من الوثائق العثمانية السابقة لعهد مراد الثاني واللاحقة له ،

---

(١) أمين : المرجع السابق ، ص ٣٠٢.

(٢) الراوندي : المرجع السابق ، ص ٨٩.

ومنها على سبيل المثال لا الحصر : النقوش التذكارية التي تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الهجريين / الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين في مدينة (بروصة Bursa) عاصمة العثمانيين الأولى ، فقد كشفت دراسة للمستشرق الفرنسي مانتران Mantran على النقوش الكتابية التركية خلال الحقبة ما قبل العثمانية وبواكير الحقبة العثمانية عن أن بواكير النقوش التذكارية المكتوبة باللغة التركية على شواهد القبور في الأناضول ترجع إلى عام (٨٦٥ هـ/ ١٤٦١م) و(٨٧٠هـ/ ١٤٦٥م) بينما ترجع أواخر النقوش المماثلة المكتوبة باللغة العربية في هذه المنطقة إلى عام (٩٠٦ هـ/ ١٥٠١م)(١) .

وإذا ما التفتنا إلى الطبيعة الكتابية لهذه النقوش وغيرها نجدها مكتوبة بالخط العربي الذي كان خلال هذه الحقبة في أوج تألقه الوظيفي ، الفني والحضاري ، في التمثيل اللغوي للفارسية والتركية فضلًا عن العربية ، وبخاصة في الأناضول التي كانت قد أصبحت بيئة إسلامية زاخرة بالتشكيلات السياسية والتنظيمات الإدارية والمعطيات العلمية والدينية والمنجزات العمرانية وغير ذلك ، مما يجعلها بيئة مكتظة بالتنافس البشري والسياسي والحضاري العام .

وكان لا بد لفن الخط العربي من أن يكون في صلب ذلك الإهتمام والتنافس ، بوصف هذا الخط قد أصبح ، على الأقل ، أداة التعبير اللغوي والحضاري لهذه الكيانات السياسية الأناضولية الكثيرة الناشطة في أثناء هذه الحقبة التي تعود اليها بواكير الاتصال العثماني بالخط العربي ، فقد توصل بروكلمان الى أن أورخان (٧٢٧-٧٦٤هـ/ ١٣٢٦-١٣٦٢م) الذي يعد المؤسس الأول للدولة العثمانية

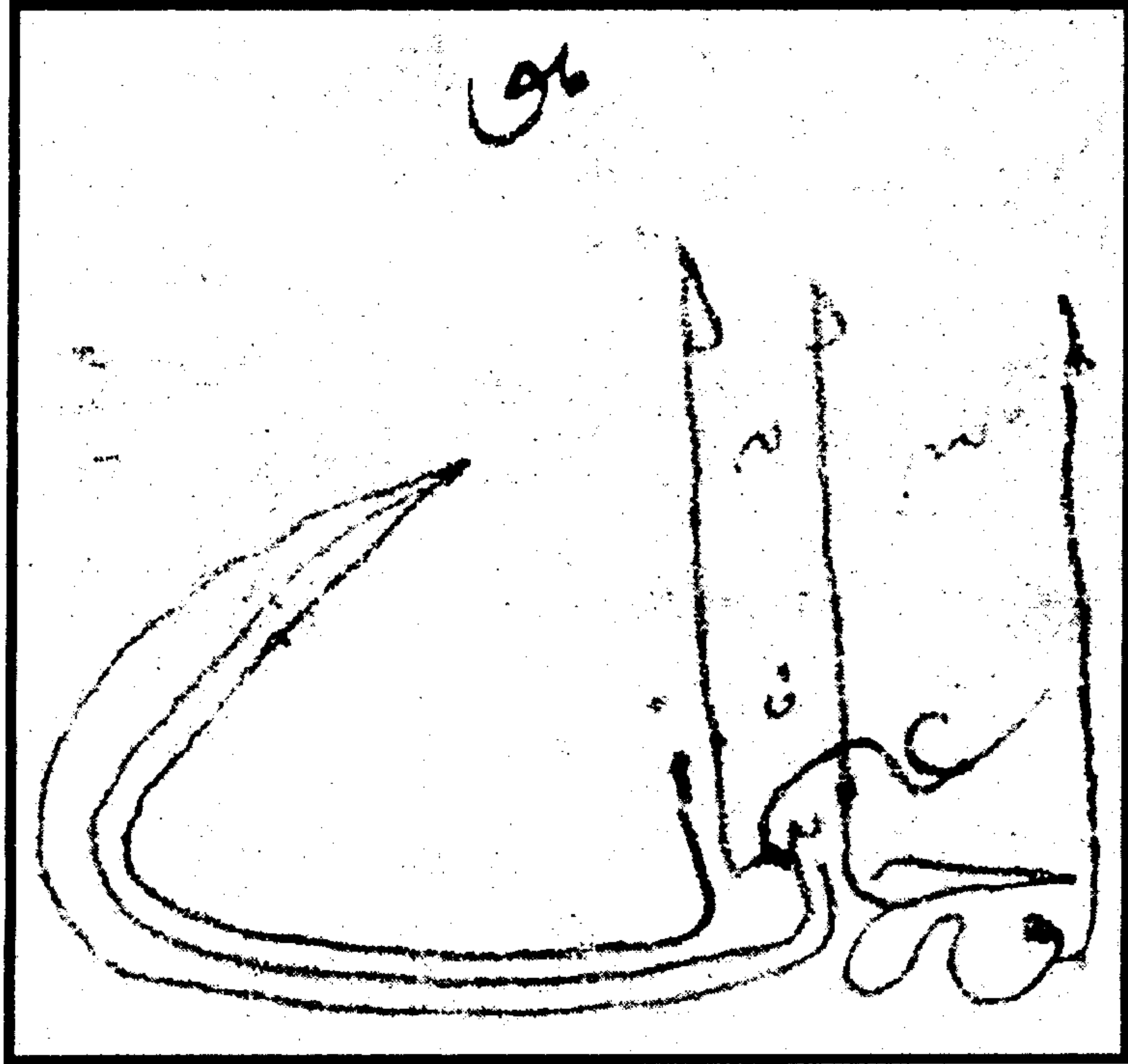
---

(١) R. Mantran : Bilan Et Perspectives De Epigraphie Torque Pour Les Periodes Pre-Ottoman Et Ottomane.

في : المجلة التاريخية المغربية (مجلة . تونس)، العدد (٤) جويليه/ يونيو ١٩٧٥، ص ص ٢١٧-٢٢٠.

نقش بالخط العربي على جامع (بروصه) ؛ التي كانت عاصمة العثمانيين الأولى ؛ أول لقب سياسي رسمي لرأس السلطة على النحو الآتي : (السلطان ابن سلطان الغزاة، الغازي ابن الغازي) ، وخطّ اسمه الشخصي مقروناً بالدعاء (خلد الله ملكه) على ظهر أول نقد عثماني ؛ بينما حمل وجه ذلك النقد المبكر نص الشهادتين : (لا إله إلا الله محمد رسول الله) .

ويبدو تاريخياً بأن أول طغراء عثمانية (ينظر : ١-٢-٣) ربما تكون قد جاءت من عهد هذا الرجل ؛ إذ " يتضح من وثيقتين عليهما توقيع اورخان غازي بأن هذه العلامة السلطانية كانت تستخدم منذ زمان مبكر يرجع لعام ١٣٢٤م ، أي في السنوات الأولى لقيام دولة العثمانيين "(١) .



١-٢-٣ أول طغراء عثمانية (أورخان)

(١) أصلان أبا : المرجع السابق ، ص ٣١٣.

المبحث الثالث

الخط العربي في الحقبة قبل العثمانية

لم يحظ الخط العربي في الحقبة التاريخية التي يمكن أن نسميها هنا الحقبة قبل العثمانية وامتداداتها العثمانية المبكرة بحظ مناسب في دراسات هذا الفن التاريخية ، على الرغم من أن هذه الحقبة تستحق القول بأنها كانت زاهرة بفن الخط وأدبه وثقافته ، إذ ظهر فيها كبار الخطاطين وكبار فقهاء الخط ، وبرز فيها أيضاً بعض أول وأبرز وأهم المؤلفات الفنية والوظيفية والتعليمية للخط .

في هذه الحقبة : انتشر فن الخط إنتشاراً كبيراً ، وإتسعت وظيفته على مختلف الأصعدة والمستويات ، وإكتظت الدول والمجتمعات ومؤسساتهما بأهله الخطاطين المشتغلين به وعليه : صنعة وتكسباً وتذوقاً . لقد كانت هذه الحقبة حقبة الانتشار الحضاري الأوسع لفن الخط العربي من المركز الحضاري الإسلامي الأول له ؛ وهو بغداد(١) إلى المراكز الحضارية الإسلامية الأخرى المتمثلة بكبريات المدن العربية والإسلامية المعروفة في العالم الإسلامي آنذاك .

وفي بعض هذه المراكز الحضارية ؛ بدأت الاتجاهات الفنية الخاصة من انواع الخط العربي وأساليبه وطرقه التعليمية وتقنياته الإبداعية فضلًا عن أعلامه واجياله المتعاقبة . . تظهر ؛ وتتشكل ثقافياً ؛ بل ويمكن القول بأنها أخذت في التبلور نحو نشوء ما أصطلح عليه مؤرخو هذا الفن بـ (مدارس الخط العربي)(٢) .

وربما أسهمت عوامل معينة ووقائع وأحداث ثقافية في صيرورة فن الخط من

---

(١) حول هذا الموضوع ينظر: وليد الأعظمي : **بغداد مبدعة الخط العربي** ، آفاق عربية (مجلة . بغداد) ، العدد ١١ / تموز١٩٨٤، ص ص ١٠٦-١١٢.

(٢) ربما كان أول من استخدم مصطلح (مدرسة) في هذا المجال هو الدكتور إبراهيم جمعة في =

أهم ما يميز هذه الحقبة التي صارت من أخصب الحقب التاريخية بالنسبة لهذا الفن وأكثرها أهمية في إنتقاله الوظيفي على مستوى الفن والإدارة والسياسة إلى مكانة العناية العثمانية الاستثنائية التي فاقت كل عناية سابقة به .

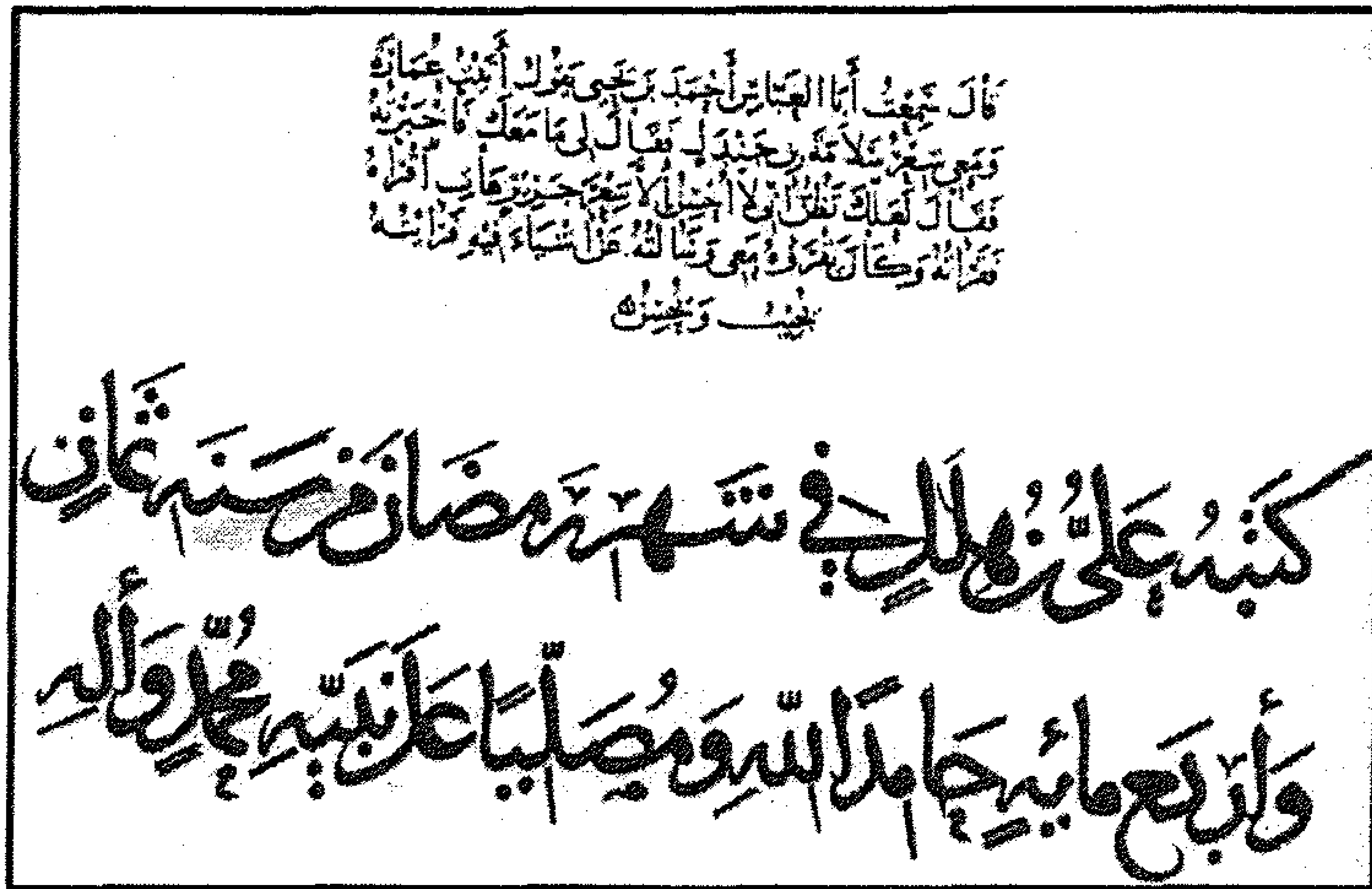
بعبارة أخرى : يمكن القول بأن هذه الحقبة ما قبل العثمانية كانت حقبة انتقالية لفن الخط العربي من : وحدة الرؤية الجمالية ؛ والأسلوب الفني ؛ والأداء الوظيفي .. المتصلة تحديداً بـ (المدرسة البغدادية) أو العراقية[(١)] التي تعارف عليها المؤرخون في نتاج أقطاب هذا الفن ورواده الأوائل من أمثال : ابن مقلة (٢٧٢-٣٢٨هـ/ ٨٨٥-٩٣٩م) ، وابن البواب (ت ٤١٣هـ/ ١٠٢٢م) (ينظر : ١-٣-١) ، وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) (ينظر: ١-٣-٢) وتلامذتهم وربما غيرهم .. إلى : تعددية هذه الرؤية ، وهذا الأسلوب ، وهذا الأداء ، وغير ذلك من الخصائص التي تعارف عليها هؤلاء المؤرخون في مدارس الخط الأخرى : الشامية؛ والشرقية[(٢)] ؛ والمصرية ؛ وربما غيرها .

= فصل خاص (ص ص ١٧-٨٦) من كتابه الأول الذي صدر عن دار المعارف للطباعة والنشر في مصر عام ١٩٤٧ م بعنوان : (قصة الكتابة العربية) . ويفضّل المؤرخ عباس العزاوي إستخدام مصطلح (مشيخة) على مصطلح (مدرسة) ، ربما لأصالته في المعرفة العربية الاسلامية .

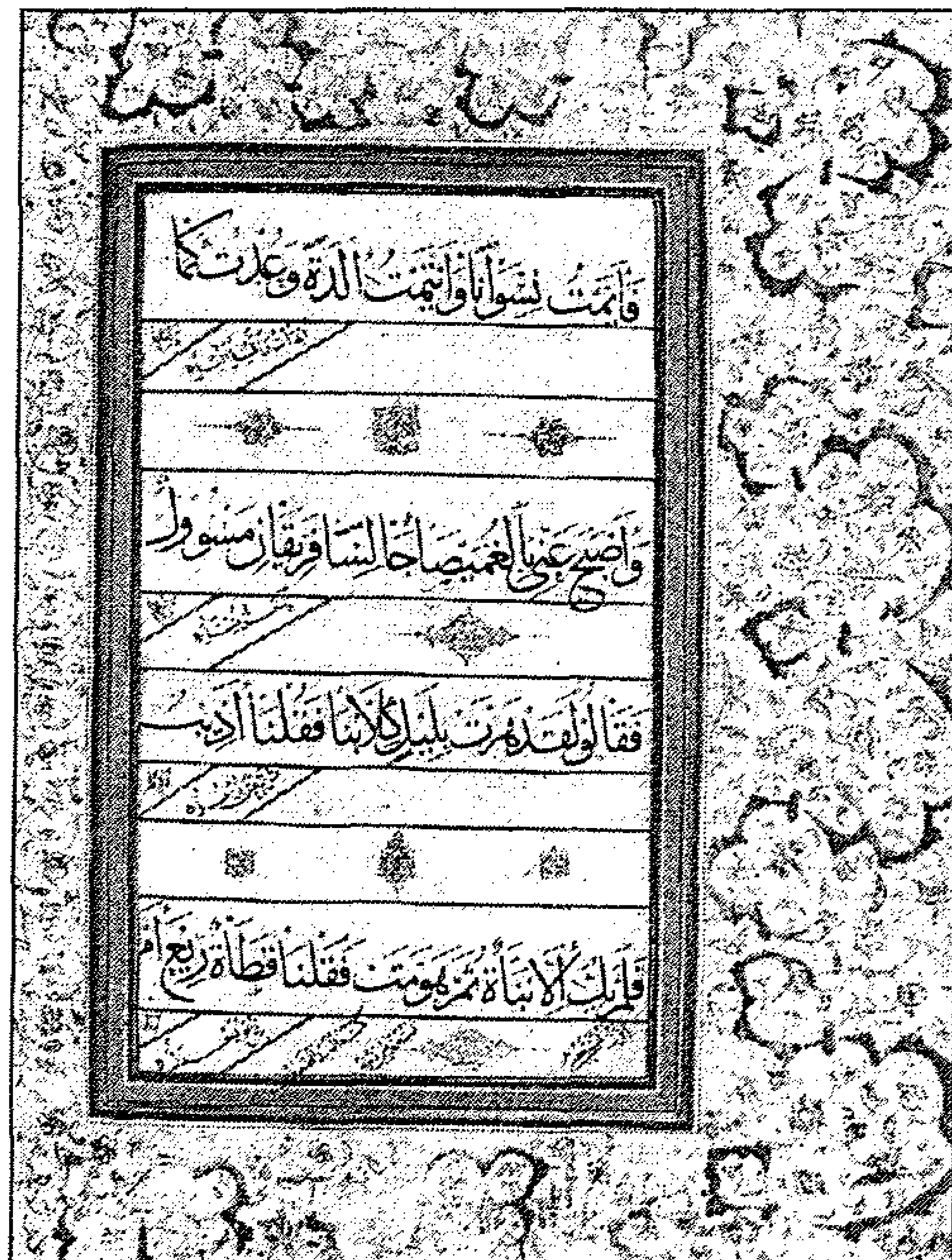
(١) ينظر: وليد الأعظمي : **المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي** ، دراسات عربية وإسلامية (مجلة . بغداد) ، س١، ع١/١٩٨٢، ص ١٧٣-٢٠٢ .. وينظر كذلك : نوري حمودي القيسي (الدكتور) : **مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي** ، المورد (مجلة . بغداد) ، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦، ص ص ٦٩-٨٢.

(٢) استخدمنا هنا صفة (الشرقية) للتعبير عن (شرق العالم الإسلامي) الذي يتجاوز جغرافيا وثقافياً بلاد فارس ومنها إيران الحالية إلى بلاد ما وراء النهر حتى الهند . ولم نحبذ أن ننساق وراء تسميتي (المدرسة الفارسية - ينظر: قصة الكتابة العربية ، ص ٧١) لعدم دقته و (المدرسة الإيرانية - ينظر: حبيب الله فضائلي : **أطلس الخط والخطوط** ، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس ، دمشق ١٩٩٣، ص ٣٧٣) لمحدوديته الضيقة ولحداثة ظهور مصطلح إيران منذ أواسط الثلاثينات من القرن العشرين .

ويمكن القول أيضاً بأنه إذا كان هذا الانتقال هو صفة عامة لهذه الحقبة ، فإن الصفة الخاصة والنسبية لها تكمن في إمكان وصفها بأنها حقبة تمهيدية لنشوء وتنامي وبزوغ (المدرسة العثمانية) في فن الخط العربي .



١-٣-١ خط ابن البواب



١-٣-٢ خط ياقوت المستعصمي

من هنا تبرز أهمية هذه الحقبة في الدراسات التاريخية والفنية للخط ، حيث يجب أن تعنى بتحديدها من الناحية التاريخية ؛ وبإبراز خصائصها السياسية والاجتماعية والثقافية ، وتبيان مدى أثرها في الدخول الوظيفي الحيوي لهذا الفن العربي الاسلامي في التشكل الثقافي العثماني ، وفي ترسيخ دور الخط في تمثيل الهوية العثمانية . وإذ نبدأ بتحديد هذه الحقبة قبل العثمانية - أوائل العثمانية ، فإن ثمة حدوداً ثلاثة تجب مراعاتها عند رسم الخارطة الحضارية لهذه الحقبة . وهذه الحدود الثلاثة هي : الفن والتاريخ والجغرافيا :

فالحدود الفنية لخارطة الخط في هذه الحقبة تبدأ بعد ياقوت النوري الموصلي(١) (ت ٦١٨ هـ/ ١٢٢١م) (ينظر : ١-٣-٣) من سلسلة الخط الشامية والمصرية(٢) ، وبعد عبد الله الصيرفي(٣) (ت بعد ٧٤٢ هـ/ ١٣٤١م) (ينظر : ١-

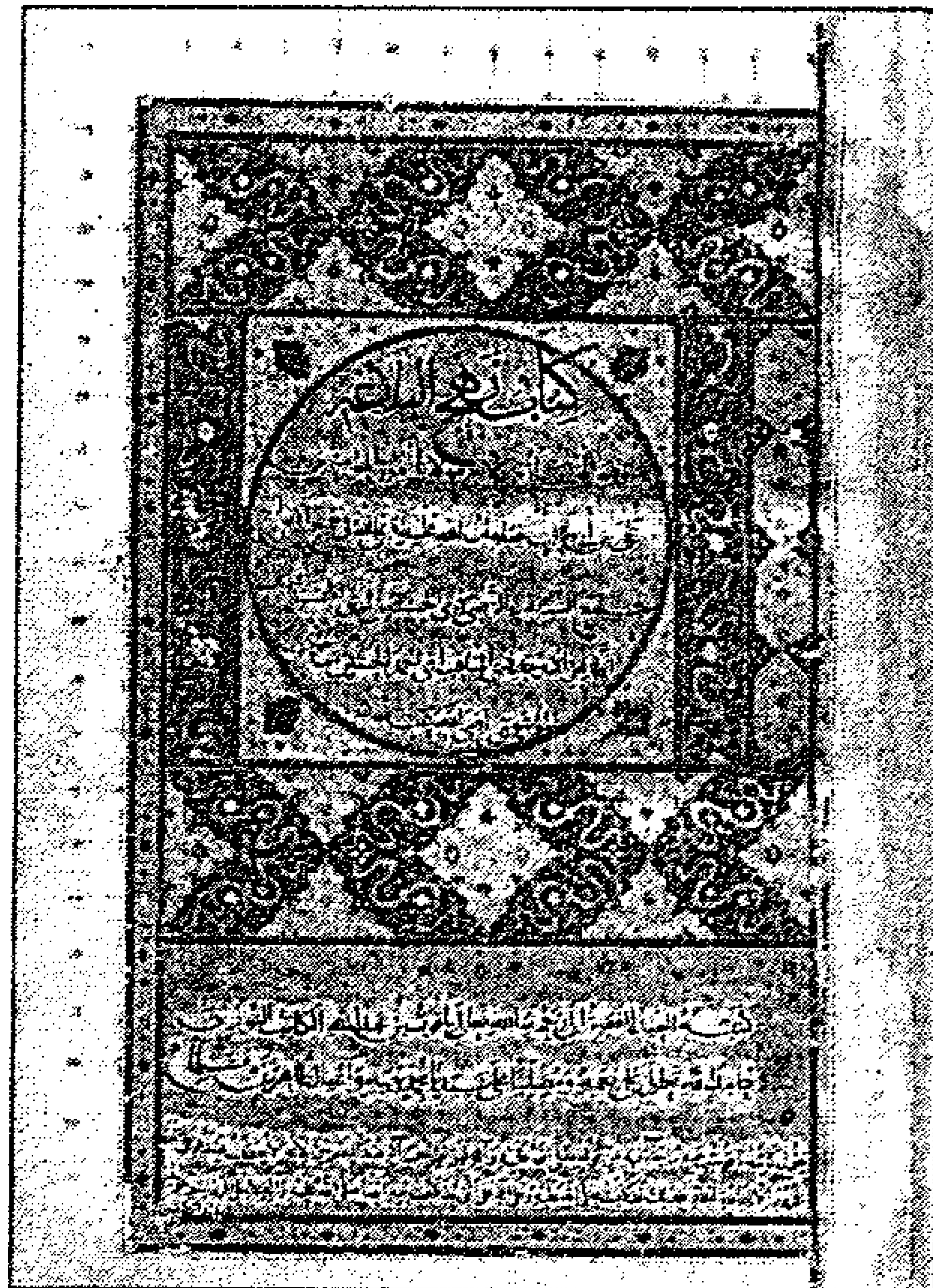
(١) هو أبو الدر أمين الدين ياقوت بن عبد الله الكاتب النوري المعروف بالملكي نسبة إلى الملك نور الدين ارسلان شاه الأول اتابك الموصل (٥٨٩-٦٠٧هـ/١١٩٣-١٢١٠م) المعاصر له . كتب على طريقة ابن البواب على نحو متفرد ومتميز : عنده انعطفت سلسلة الخط الى الشام ومصر . جمع بين حسن الأداء وعمق الثقافة وإعمال الرأي في الخط ؛ إذ له آراء فنية وتعليمية فيه .

(٢) ينظر: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي) : **لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف** ، تحقيق : هيا محمد الدوسري ، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢) .

(٣) خطاط بغدادي الأصل والمولد ، عاش في تبريز حيث كان والده يعمل صيرفياً فيها ، وربما لذلك عده البعض تبريزياً . وهو في الخط : أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الستة المشهورين ، وربما تلمذ للسيد حيدر جلي نويس . (ينظر: فضائلي : المرجع السابق ، ص ٣١٩). والصيرفي من أشهر خطاطي الأدراج أو القطع بالمصطلح العثماني (ينظر: الفصل الرابع - المبحث الثاني) وله باع طويلة في الجلي (ينظر: الفصل الرابع - المبحث الثالث) .. بانت في كتاباته على بعض العمائر في تبريز ودمشق ، كتب ستة وثلاثين مصحفاً ، تأثر به كثيراً خطاطو خراسان ، وترك أثراً كبيراً على الخطاطين العثمانيين ، وبالأخص منهم الشيخ حمد الله الأماسي ، ينظر: =

٣-٤) من سلسلة الخط البغدادية[1] ، وتنتهي عند الشيخ حمد الله الأماسي (٨٤٠-٩٢٦هـ/ ١٤٣٦-١٥١٩م) (ينظر: ١-٣-٥) .

ولهذه الحدود الفنية الممتدة من آخر أقطاب المدرسة البغدادية للخط إلى أول اقطاب المدرسة العثمانية مغزى الانتقال الحضاري للخط ، والتمهيد لمباشرة التطور الفني العثماني فيه .



١-٣-٣ خط ياقوت النوري والموصلي

= ـ سعد الدين سليمان مستقيم زاده : **تحفة خطاطين** ، مطبعة الدولة ، (استانبول ١٩٢٨) ، ص ٢٨٧.

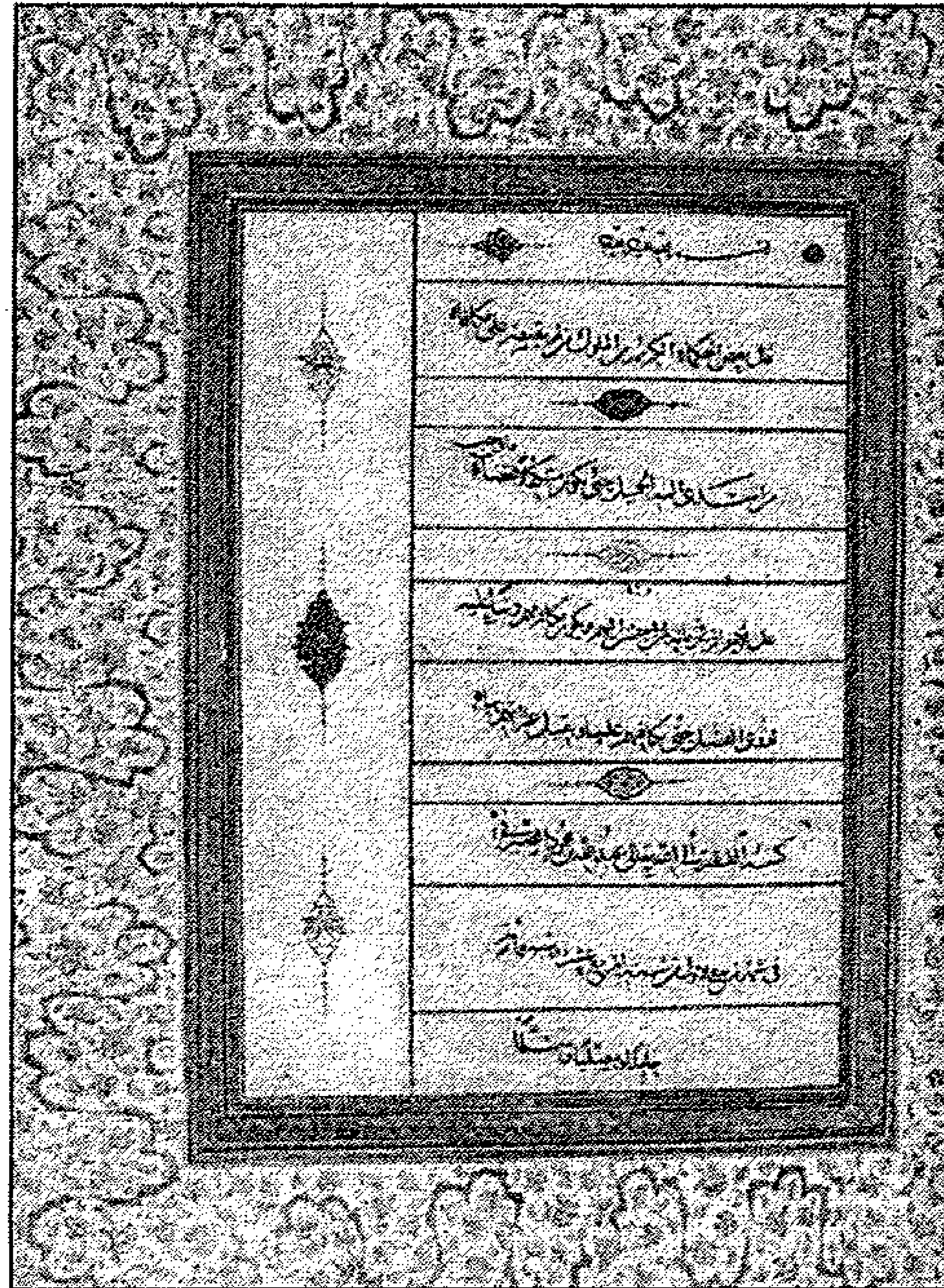
- Ali Alparslan : Abdullah Al-Seyrefi , Islam Ansiklopedisi, C . 1 S. 132 .

ـ وليد الأعظمي : **جمهرة الخطاطين البغداديين** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٨٩) ، ٥٢٤/٢.

ـ فضائلي: المرجع السابق، ص ص ٣١٦-٣١٧.

ـ ناجي زين الدين : **مصور الخط العربي** ، مكتبة النهضة (بغداد ١٩٧٦) ، ص ٦٤.

(١) ينظر: سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده : **رسالة سلسلة الخطاطين** ، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم y.y ٧٢٥ ، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.



١-٣-٤ خط عبد الله الصيرفي



١-٣-٥ خط حمد الله الأماسي

ومن هذه الحدود الفنية تبرز الحدود التاريخية لهذه الحقبة محصورة فيما بين القرنين السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي والتاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي ، اللذين شهدا الانحسار التدريجي للسيادة العربية ، السياسية بخاصة التي كان مركزها بغداد ، في أعقاب الغزو المغولي لها عام ٦٥٦ هـ/١٢٥٨م ؛ عن العالم الإسلامي ، والنمو التدريجي للسيادة غير العربية التي تمثلت في قيام دويلات مغولية وتركمانية وفارسية ومملوكية وغيرها عديدة حتى استقرت الغلبة في خضم هذا التموج السياسي أخيراً للعثمانيين الذين كادت ان تخلص لهم تماما فيما بعد سيادة العالم الإسلامي السياسية ؛ بفضل أسباب معينة ؛ لعل من أبرزها : النجاحات العسكرية العثمانية المتتالية في كل من مدن آسيا وأوروبا ، والتي توجت بالفتح العظيم لمدينة القسطنطينية عام ٨٥٧ هـ/ ١٤٥٣ م .

وربما كان ذلك هو الذي أدى بالعثمانيين إلى أن يلتفتوا إلى إكساب هذه السيادة السياسية العسكرية على العالم الإسلامي الصفة الدينية الشرعية المقدسة بمحاولة السلطان سليم الأول نقل رموز الخلافة إلى القسطنطينية التي سماها العثمانيون : إسلامبول أي : مدينة الإسلام ؛ فصارت المدينة الجديدة مركز قوة مؤثراً في الأناضول وبعض أوروبا ، مثلما هو مركز قوة مؤثر في العالم القديم كله .

وكان من الطبيعي أن تجذب هذه التحولات الحضارية الإسلامية باتجاه الأناضول بعامة ؛ وعاصمة الدولة العثمانية بخاصة ؛ خلاصات الإبداع الإسلامي وغير الإسلامي في الصناعة والعمارة والعلم والأدب والفن وغير ذلك ، مما يجعلنا نستخلص الحدود الجغرافية لحركة الخط في هذه الحقبة قبل العثمانية ؛ متمثلة في : بيئة المشرق الإسلامي بعامة (بغداد جنوباً ، بلاد فارس وماوراء ها شرقاً ، الشام ومصر غرباً ، باتجاه الأناضول شمالاً) ؛ فضلًا عن البيئة الحاضنة الأولى ؛ ألا وهي : الأناضول بخاصة . ولا نعني من وراء هذه الحدود الجغرافية الكشف عن تعددية مصادر التأثير الحضاري والفني لمدارس الخط الأخرى

كالمصرية مثلًا في المدرسة العثمانية حسب ، بل نعني من ورائها أيضاً استجلاء التفاعلات السياسية والاجتماعية والثقافية بعامة ، وفعاليات الأخذ المتعاقب للخط بين أقطاب هذا الفن وأجياله بخاصة ، وهي الحركة أو الحراك الثقافي الذي كان ناشطاً آنذاك في هذه البيئة الإسلامية الخالصة (المشرقية ـ الأناضولية) ، وكان له بلا شك تأثيره الفاعل في التمهيد الفني لظهور المدرسة العثمانية .

كانت هذه الحقبة فاصلة تاريخية بين الدولتين العباسية والعثمانية ، وهما بلا شك أكبر الكيانات السياسية الإسلامية في المنطقة وأكثرها نفوذاً وأطولها عمراً ، وربما لذلك صار هذان الكيانان السياسيان أوضح هوية حضارية إسلامية من الكيانات السياسية الإسلامية الأخرى ، المتباينة حجماً ونفوذاً وعمراً ، والتي قامت في هذه الفاصلة التاريخية بين الدولتين العباسية والعثمانية ، وازدحم بها المشرق العربي والإسلامي بعامة والأناضول بخاصة . وكان من الطبيعي أن تدفع هذه الكثرة وهذا التزاحم بين تلك الكيانات إلى الصراع والتنافس بينها في كل المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والعمرانية وغيرها مما أدى إلى أن تكون المنطقة في هذه الحقبة خصبة بالأفكار والحركات والمنجزات والمعالم والآثار الدالة جميعاً على فوضى الصراع السياسي وتحولاته الحضارية بين هذه الكيانات القبلية التي سيطرت على المنطقة . وربما كان لكل هذه التحولات الحضارية : الدينية ـ الصوفية ، والإدارية ـ السياسية ، والثقافية ـ العلمية ؛ أثر فعال ؛ وربما مباشر ؛ على التحولات الفنية والوظيفية للخط العربي في هذه الحقبة ، لما كان هناك من علاقة وثيقة وإتصال عضوي بين فن الخط وبين مظاهر هذه التحولات السياسية ـ الحضارية : الإدارية والتنظيمية / الديوانية ، والعمرانية / المعمارية ، والعلمية / التعليمية المتمثلة بالتأليف والكتب والمدارس ، فضلًا عن الإهتمام الكبير المتواصل لدى جميع المسلمين بكتابة القرآن الكريم ، وخط المصحف الشريف ، وصناعته الفنية بالتوريق والتذهيب والتجليد بوصفها فنوناً مصاحبة لفن الخط الذي شهد العديد من التحولات الفنية في هذه الحقبة .

تحولات الخط العربي الفنية :

وفي هذا السياق ؛ يمكن أن نتابع إبرز هذه التحولات الفنية الحادثة في هذه الحقبة عبر ما يأتي :

أولاً : نضج واكتمال[١] **المدرسة البغدادية أو العراقية في هذه الحقبة** ؛ وذلك في سبيل التواصل مع ما كان مشهوراً من النتاج الخطي المعروف في أوساط العلماء ودكاكين الوراقين ودواوين الدولة ؛ منذ القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي بإسم (الخط العراقي) : (الوراقي) : الذي هو الخط (المحقق)[٢] (ينظر : ١-٣-٦) .

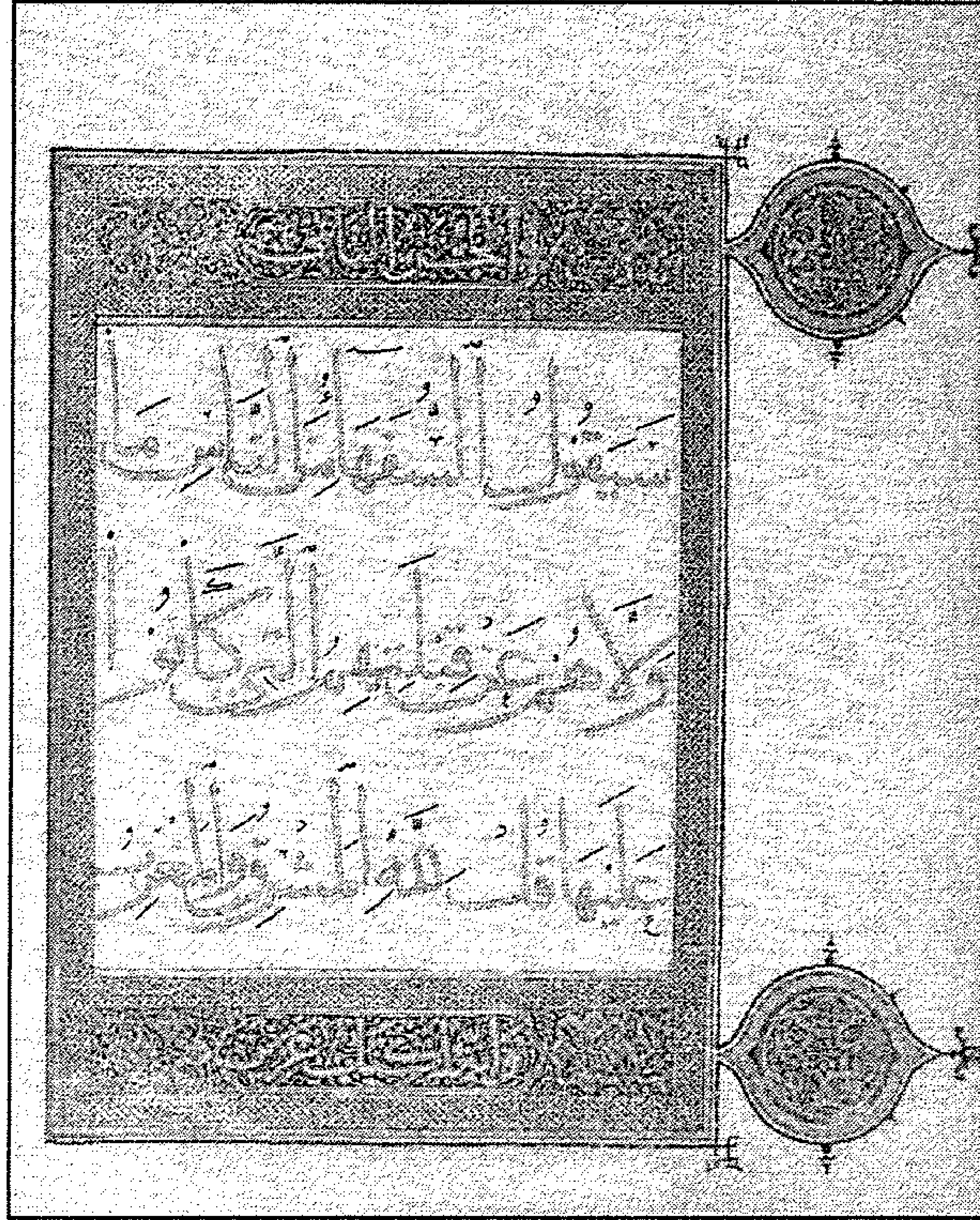
ويبدو لنا بأن هذا المصطلح كان مفهوماً عاماً في دلالته على المثال الحَسَن الجيد من أنواع الخط العربي الأولى وأشكالها التي كانت نتاجاً متوارثاً من خطاطي بغداد والمدن العراقية الأخرى كالكوفة بالذات ؛ لكون العراق بمفهومه الجغرافي المعاصركان هو البيئة الأوسع والمركز السياسي الأول للحضارة العربية الإسلامية في هذه الحقبة ؛ إذ ينقل لنا التوحيدي بأن أفضل الخط وأحسنه في غضون هذا القرن يتمثل في ما كان عليه خطاطو العراق من الشروط والضوابط .

وكانت هذه الإشارة أوضح الإشارات التاريخية التي قدمتها مصادر هذا الفن حول تميز جهود خطاطي العراق العباسيين ، لكنها لم تكن الوحيدة ؛ بل كانت واحدة مما قدمته هذه المصادر في الإشادة بدور هؤلاء الخطاطين الرواد كإبن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي وغيرهم في إنضاج هذا الفن وإكماله على الأسس والمباديء والتحقيقات الفنية الآتية :

---

(١) عباس العزاوي : **الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي** ، سومر (مجلة . بغداد) ، ج١ و ٢ ، مج ١٩٨٢/٣٨، ص ٢٨٦.

(٢) ابن النديم : **الفهرست** ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، (بيروت، د، ت) ، ص ١٢.



١-٣-٦ صورة مصحف بالخط المحقق ، كتب بالموصل

(١) : **تحسين الشكل وتنظيم الوضع في الخط العربي** : وذلك من خلال إحداث نقلة فنية نوعية في أشكال الحروف العربية وصورها من اليبوسة والبسط والزوايا الحادة (الخط الموزون) إلى الليونة والتقوير والزوايا المنفتحة في شكل (الخط المنسوب) وصورته .

لقد قامت النظرية العربية الإسلامية الأولى لفن الخط على ميزان (النسبة الفاضلة)(١) في اشكال الحروف وصورها الفنية في بعض أنواعه الأساسية ،

---

(١) النسبة الفاضلة : هي نسبة المثل ونصفه وثلثه وربعه وثمنه . ينظر : **اخوان الصفا** : رسائل اخوان الصفا ، (بيروت ١٩٧٥) ، ١/٢٠٣ ، وينظر كذلك : محمد الشريفي : **الخط العربي في الحضارة الإسلامية** ، المجلة العربية للثقافة ، ١٩٨٢/٢/٢، ص ١٧١.

وبخاصة (خط الثلث) .

وقد قدمت في هذا المجال رسائل علمية عديدة[١] ؛ كان من أبرزها (رسالة في الخط والقلم)[٢] المنسوبة إلى ابن مقلة الوزير الذي استخلص فيها مبادئ نظريته الفنية في الخط من التراث الكتابي والخطي المتمثل بآراء وجهود سابقيه ومعاصريه المعنيين وبالذات استاذه المحرر البربري (أبو الحسين اسحق بن ابراهيم ، ق ٣ هـ/ ق ٩ م) صاحب (تحفة الوامق)[٣] .

لقد شكلت هذه الرسائل أساس الفقه الجمالي لفن الخط العربي وطليعته المبكرة في إرساء مرسومه[٤] المنسوب[٥] وصفاً ، والمتناسب بناءً هندسياً ،

---

(١) مثل :

- رسالة في الخط والقلم ، لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م) .
- الرسالة العذراء المنسوبة خطأً لإبراهيم بن المدبر (ت ٢٧٩هـ/٨٩٣م) وهي في الأصل لإبراهيم بن محمد الشيباني (ت ٢٩٨ هـ/٩١٠م) ينظر : يوسف ذنون : **قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره عبر العصور** ، المورد مج ١٥/ع/١٩٨٦ن ص ١٣ هامش، ٤٤.
- رسالة في الكتابة والخط ، لابن ثوابة (ت ٢٧٧هـ/٨٩٠م) وغيرها.

(٢) ينظر نصها الكامل منشوراً في هلال ناجي: **ابن مقلة خطاطاً وانساناً واديباً** ، دار الشؤون الثقافة العامة، (بغداد ١٩٩١)، ص ص ١١٤-١٢٦.

(٣) ابن النديم: المصدر السابق ، ص ص ١٣-١٤.

(٤) تميز مصطلح (مرسوم الخط) من بين المصطلحات الدالة على تمثيل ألفاظ اللغة بأنه أكثر صلة بإملاء المصحف الشريف ، ثم صار من مصطلحات الفقه الفني والتعليمي الأساسية للخط ، والأكثر دلالة على صناعة الخطاطين . للمزيد ينظر: ابو بكر محمد بن القاسم بن بشار الانباري (٢٧١-٣٢٨هـ/ ٨٨٤-٩٣٩م) : **كتاب مرسوم الخط** ، وكذلك : غانم قدوري الحمد : **رسم المصحف** ، ط١، بغداد ١٩٨٢، ص ص ١٥٥-١٥٧، هامش ١.

(٥) ينظر : **رسالة في الكتابة المنسوبة** ، نشرها خليل محمود عساكر في مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج١/ج١/١٩٥٥، ص ص ١٢١-١٢٧.

لأشكال الحروف المتمثلة لأول مرة في خط الثلث[١] ، ولذلك صار الانتقال الى هذا المرسوم الخطي المنسوب جوهر نظرية الفن في الخط العربي ، كما صار خط الثلث نفسه أبرز أنواع الخط العربي فنياً وأهمها وظيفياً ؛ لأن هذا النوع من أنواع الخط العربي يعد (أصل الخطوط المنسوبة) ومصدرها الفني في دائرة الخطوط الآتية ؛ على سبيل المثال لا الحصر :

أ . (المحقق) الذي غالباً ما تكون حروفه على أشكال خط الثلث مع زيادة قليلة في الطول والاستقامة واليبوسة[٢] .

ب . (الريحاني) الذي هو شكل المحقق المصغر[٣] .

ج . (التواقيع) الذي هو الثلث المصغر الكثير الليونة[٤] .

د . (الرقاع) الذي له شكل التواقيع المصغر[٥] (ينظر : ١-٣-٧) .

هـ . وحتى (خط النسخ) الذي يتمتع بشخصية فنية مستقلة نسبياً جعلته يتقدم إلى مكانة الصدارة في تمثيل الخط بعامة في بعض دراسات الفن الإسلامي[٦] . .

---

(١) يوسف ذنون : **خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي** ، بحث في : الفنون الإسلامية .. المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة ، أعمال الندوة العلمية المنعقدة في (إرسيكا) استانبول ، نيسان ١٩٨٣، دمشق ١٩٨٩.

(٢) عبد الله بن بن علي الهيتي : **العمـــدة** ، تحقيق هلال ناجي ، (بغداد ، ١٩٧٠) ، ص ١٢.

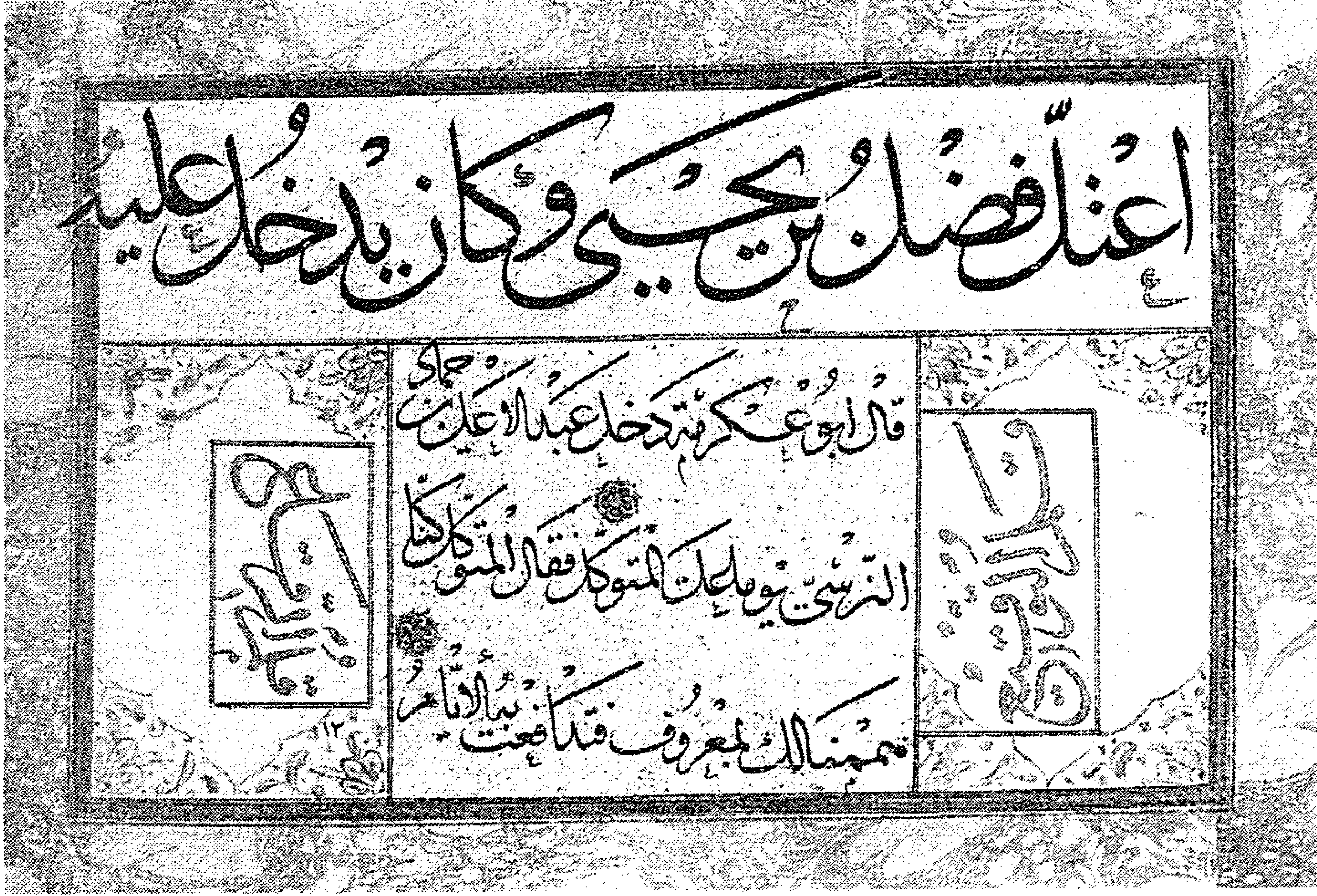
(٣) شعبان بن محمد الأثاري : **العناية الربانية في الطريقة الشعبانية** ، تحقيق هلال ناجي ، المورد ٢/٨/ ١٩٧٩، ص ٢٧٠ .

(٤) محمد بن حسن الطيبي : **جامع محاسن كتابة الكتاب** ، نشرة الدكتور صلاح الدين المنجد ، (بيروت ١٩٦٢) ، ص ١٨.

(٥) أحمد بن علي القلقشندي : **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء** ، تحقيق : محمد حسين شمس الدين، دار الكتاب العلمية ، (بيروت ١٩٨٧) ، ٣/١١٦-١١٧.

(٦) ينظر : ذنون : المرجع السابق .

نقول : وحتى خط النسخ هذا يبقى واحداً من الفروع المتولدة ، بطريقة أو بأخرى، من خط الثلث .



١-٣-٧ التوقيع والرقاع : نوعان من الأقلام الستة

(٢) : ومن هذا الأصل وفروعه استقرت البنية الفنية والتاريخية للخط في هذه الحقبة ؛ إلى حدٍّ ما ؛ على تصنيفٍ فني وجمالي جديد يتجاوز شكلياً ووظيفياً كل ما عرف من قبل بـ (الأقلام الأصلية الموزونة) بتعبير إبن النديم ؛ والتي عرفت لاحقاً بـ (الأقلام القديمة)(١) . . ويتلخص هذا التصنيف الجديد في ما عرف عند الخطاطين والمؤرخين بـ (الأقلام الستة) التي هي : الثلث ، والنسخ ، والمحقق ، والريحاني ، والتواقيع ، والرقاع(٢) .

---

(١) ينظر: فوزي سالم عفيفي : **نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي** ، ط١، وكالة المطبوعات (الكويت ١٩٨٠)، ص ١٠٩ والصفحات اللاحقة.

(٢) ينظر: المبحث الثالث من هذا الفصل .

(٣) : **تطوير طرق وسموت**[١] **هذه الأقلام أو الخطوط الستة** ، وهي أساليب فنية منطلقة من قواعد كل خط ؛ وهي أيضاً مميزة بالأداء المبتكر لاساطين الخطاطين ممن تركوا بصماتهم أثراً واضحاً في هذا الفن ، كإبن البواب الذي عرف بـ (الاستاذ) وشاعت (طريقته) في أداء هذه الأقلام وغيرها[٢] ، وياقوت المستعصمي الذي نقل الأداء الخطي لهذه الأقلام الستة بعد تعيينها وتحديد قواعدها إلى مستوى أكثر سرعة وأرشق شكلًا وأوسع وظيفة بإعتماده تحريف[٣] (قطة قلم الكتابة) في خط النسخ قليلًا عما كانت عليه في السابق من الاستقامة[٤] ؛ فتميز أسلوبه الفني الواضح والجميل بالدقة والرشاقة والليونة في خط النسخ بخاصة ، وهو الأسلوب الذي توافر حتى اليوم تقريبا[٥] .

ثانياً : انتشار الأصول العلمية والوظيفية البغدادية لفن الخط العربي، من أنواع وقواعد وطرق ، وإنتقالها إلى مختلف بقاع العالم الإسلامي خلال تلك الحقبة قبل العثمانية ، ونشوء مدارس جديدة لهذا الفن في المدن والمراكز الحضارية لهذه البقاع . إن أقدم طرق الخط الفنية المعروفة لدى المؤرخين هي طريقة ابن مقلة البغدادية ، وكانت هذه الطريقة هي أول ما حُمِلَ من تلك الطرق الفنية إلى الشرق ؛ وتم نشرها هناك بجهود الجوهري (إسماعيل بن حماد ؛ ت ٤٠٠ هـ/ ١٠١٠م) الذي درّس الخط في نيسابور بعد أن كان قد تعلمه في العراق إلى جانب ما تعلمه

(١) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : **حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق** ، تحقيق عبد السلام هارون في : نوادر المخطوطات ، (٨) المجموعة الخامسة، (القاهرة ١٩٥٤) ، ص ٨٨.

(٢) ينظر: الطيبي : المصدر السابق .

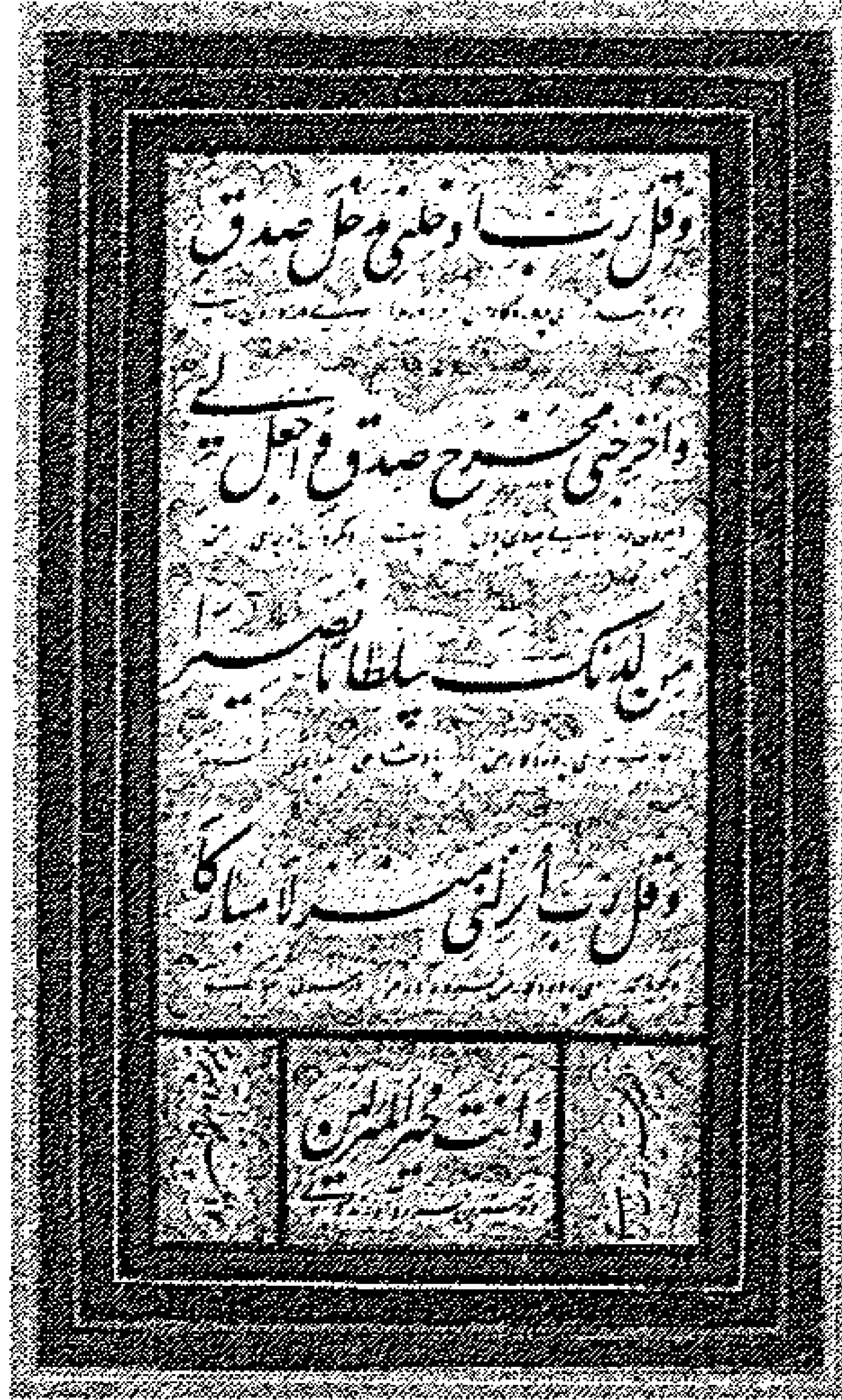
(٣) تشير بعض المصادر إلى أن تحريف القلم أقدم من ذلك ، ينظر : إبراهيم بن المدبر: **الرسالة العذراء** ، نشر: زكي مبارك، مطبعة دار الكتب المصرية، (القاهرة ١٣٥٠هـ/١٩٣١م)، ص ٢٤.

(٤) مصطفى أوغور درمان : **فن الخط** ، ترجمة صالح سعداوي ، ط١ ، (استانبول ١٩٩٠)، ص ٣٠.

(٥) إدهام محمد حنش : **الخط العربي وإشكالية النقد الفني**، ط١، مكتب الأمراء للنشر، (بغداد ١٩٩٠)، ص ص ٦٨-٦٩.

من العلوم اللغوية[١] . وكذلك كانت طريقتا ابن البواب وياقوت المستعصمي ؛ اللتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشرين أو غير المباشرين ؛ أوسع انتشاراً إلى إيران وما وراء النهر شرقاً ، والشام ومصر والمغرب العربي غرباً ، والأناضول شمالاً ، وكانت كل تلك الطرق أكثر تأثيراً في تطور الخط إلى انواع وأساليب خطية فنية متباينة ومتميزة أدت إلى نشوء مدارس أساسية لفن الخط العربي ، منها على سبيل المثال لا الحصر :

(١) **المدرسة الشرقية** : التي ركزت على خط (التعليق) وفروعه المتصلة به : شكلًا ووظيفة ؛ مثل خطي (النستعليق) و (الشكسته) . وبرز في هذه المدرسة خطاطون كبار ؛ كان من أشهرهم : علي التبريزي (ت ٩١٩ هـ/ ١٥١٣م) ، وعماد الحسني (ت ١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م) (ينظر : ١-٣-٨) ، وغيرهما[٢] .



١-٣-٨ خط التعليق ، الخطاط عماد الحسني رأس المدرسة الشرقية

---

(١) درمان: المرجع السابق ، ص ٢٢.

(٢) ينظر: القاضي أحمد بن مير منشيء (ت ١٠١٥هـ/١٦٠٦م) : **رسالة القاضي أحمد** ، التي ترجمها من الفارسية إلى الإنكليزية مينورسكي في :

Minorsky : Calligraphers and Painters, (Washington 1959) .

(٢) **المدرسة المصرية** : " يظهر لنا من المعلومات التاريخية والآثار الباقية أن القاهرة أصبحت المركز الهام الثاني بعد بغداد مباشرة في فن الخط حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي . . ففي هذا الوسط الذي سارت فيه طريقة ابن البواب موازية لمدرسة بغداد ، اعتنق الخطاطون المصريون فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واستمروا بإخلاص وصدق يفوق ما كان في مراكز هذا الفن الأخرى ، يواصلون مسيرتهم على مناهج الخط القديمة منذ القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي حتى ظهور المدرسة العثمانية "(١) .

(٣) **المدرسة المغربية** : التي مثلت أسلوباً مميزاً تماماً في اللغة والخط ، عن أسلوب الكتابة المشرقية ، وانتشرت في شمال إفريقيا ووسطها وغربها وفي الأندلس ؛ حتى عرف هذا الأسلوب الكتابي الخطي ؛ عند الدارسين المحدثين ؛ بإسم (الخط المغربي) (ينظر: ١-٣-٩) على العموم ؛ على الرغم من أنه كان في أول أمره " مطبوعاً [الى حدٍ ما] بطابع مشرقي محض ، تأثر بكتابة الفاتحين العرب . . ثم أخذ يميل ؛ حسبما يؤخذ من المقدمة [الخلدونية] ؛ إلى الكوفي والنسخ [الشبيه بالثلث] المستعملين معاً "(٢) في القيروان منذ القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي ، فصار الكوفي المقور الشكل أميز ما في هذه المدرسة من خطوط(٣) ، وصار الكوفي المعروف بـ (القيرواني) أجمل خطوط هذه المدرسة(٤) ؛ فضلًا عن الخط (المبسوط) الذي كان يستخدم في كتابة المصاحف .

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٢٥.

(٢) محمد المنوني : **تاريخ الوراقة المغربية**، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، (الرباط ١٩٩١)، ص ١١.

(٣) المرجع نفسه: ص ١١.

(٤) للمزيد عن الخط في المغرب ينظر : أ. هـوداس : **محاولة في الخط المغربي** ، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية ، ع٣ (١٩٦٦) ، ص ص ١٧٥-٢١٤.. وكذلك: فتحية الشقيري : **جوانب من التطور التاريخي للخط المغربي** ، الرباط (١٩٩٠) .



١-٣-٩ أنموذج من الخط المغربي (الأندلسي)

ثالثاً : وإذا كان انتشار الخط هذا قد خلق لكل مركز حضاري إسلامي مدرسته الفنية الخاصة في الخط من خلال ما قامت عليه من أنواع الخطوط ونخب الخطاطين وأنماط الأساليب ، فإن من أبرز ما ولدته مسألة الانتشار هذه من التقاليد العلمية والفنية للخط هو :

(١) نشوء (**أدب الخط**) الذي تمثل في العديد من المؤلفات العلمية والفنية والتاريخية التي أنجزت خلال هذه الحقبة قبل العثمانية ؛ و أوائل الحقبة العثمانية .

ولعل من أبرز هذه المؤلفات : صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي[١] (ت٨٢١ هـ / ١٤١٨ م) ، والعناية الربانية في الطريقة الشعبانية للآثاري[٢] (ت

---

(١) أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد الفزاري ، ولد في قلقشندة من قرى القليوبية قرب القاهرة ، مؤرخ وأديب له تصانيف عديدة في التاريخ والأدب وغيرهما .

(٢) زين الدين شعبان بن سعيد بن محمد القرشي ، كان محتسب القاهرة في أيام السلطان المملوكي الظاهر برقوق ، أخذ الخط عن محمد الزفتاوي .

٨٢٨ هـ/ ١٤٢٤ م) ، وتحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب لابن الصائغ[١] (ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤١م) ، والعمدة للهيتي[٢] (ت ٨٩١ هـ / ١٤٨٦م) ، وجامع محاسن كتاب الكتاب ونزهة أولي البصائر والألباب للطيبي[٣] (ت بعد ٩٠٨هـ/ ١٥٠٢م) .

ويمكن تصنيف هذه المؤلفات وغيرها معرفياً في ثلاثة اتجاهات :

أ . الفقه الجمالي والفني للخط .

ب . تعليمه واكتسابه ونشره .

ج . تاريخ الخط : نشأة وتطوراً .

(٢) **الظهور الرسمي لشهادة الكفاءة والأهلية في الخط** تقليداً علمياً وفنياً يعتز به الخطاطون ويحافظون عليه في التعلم والتعليم والابداع . وكانت هذه الشهادة قد سميت بـ (الإجازة) . والإجازة هي بمثابة الشهادة العلمية على بلوغ متعلم الخط مرتبة الإجادة المرضية لدى استاذه ، تمنحه حق كتابة اسمه الفني تحت ما يكتب من الخط والتوقيع عليه[٤] .

---

(١) عبد الرحمن يوسف بن الصائغ ، مصري تعلم الخط من الخطاط الشيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت ٨٢٨هـ/١٤٢٤) ، وأفاد من علماء عصره وسابقيه في الخط .

(٢) عبد الله بن علي بن عبد الله بن محمد ، أخذ الخط في عصره عن عبد الرحمن بن الصائغ .

(٣) محمد بن حسن بن محمد بن أحمد بن عمر الشافعي ، أخذ الخط عن الهيتي ، ألف كتابه هذا بمصر تقرباً إلى آخر سلاطين المماليك قانصوه الغوري الذي قتل عام ٩٢٢هـ/١٥١٦م أثر معركة مرج دابق بينه وبين السلطان العلماني سليم الأول .

(٤) حول موضوع الإجازة ونصوصها وصيغها ينظر :

ـ عباس العزاوي : **نصوص في إجازات الخطاطين** ، المورد ، مج١، ع١ و ٢/ ١٩٧٢، ص ص ١٨٠-١٨٦ .

- Mustafa Hilmi Efendi :Mizanu'l hatt (Istanbul 1986) S 4-42. S 44-47 , S 47-50

وعلى الرغم مما أشاعه بعض مؤرخي الخط[1] ، العثمانيين بخاصة ، من أن عبد الرحمن بن الصائغ كان أول من اخترع إعطاء هذه الإجازة لمن يستحقها ويجيز لحائزها اجازة غيره بالكتبة والتوقيع ، كانت هذه الإجازة قد عرفت قبل ابن الصائغ وعهده الخطي ، إذ يشير أحد العلماء العرب في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي إلى قدم هذه الإجازة على ابن الصائغ حتى في مصر[2] نفسها ، فضلًا عن كون هذه الإجازة بلا شك امتداداً ما لما كان يعرف بـ (التوقيعات) بعامة و (التوقيعات التدريسية) بخاصة ، فضلًا عن الإجازات العلمية الصريحة ، والسابقة على هذا العهد في الحضارة العربية الإسلامية .

(٣) وقد رافق ذلك كله اهتمام الخطاطين بالاتصال بالأصول الأولى لهذا الفن ، وحرصهم على الانتساب المعرفي إلى أقطابه الأوائل ؛ وعلى تمثل سلوكهم الإبداعي وتقليد أسلوبهم الفني ، على غرار ما جرى عليه المتصوفة وأهل الفتوة من تقاليد الإنتماء والنسبة إلى المشايخ ، إذ نشأ لدى فناني الخط وفقهائه ومؤرخيه ما عرف بـ (سَنَد الخطاطين) الدال على تواصل أخذ بعضهم الخط عن بعض ؛ بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؛ من خلال تقليد أعمال كبار الخطاطين ، وغالباً ما يعرف هذا السند أيضاً بـ (شجرة الخطاطين) أو (سلسلة الخطاطين) .

ولقد صار لكل مدرسة من مدارس الخط الفنية التي أشرنا إليها سندها الخاص الذي يبدأ عند فرع متصل بأحد أقطاب المدرسة البغدادية الأوائل وبالذات ابن البواب وياقوت المستعصمي وعبد الله الصيرفي ، ولكنه يرقى عند البعض اعتبارياً إلى الخطاط الحسن البصري[3]) ت ٩٩هـ/ ٧١٧م) فالخطاط الخليفة علي ابن أبي

---

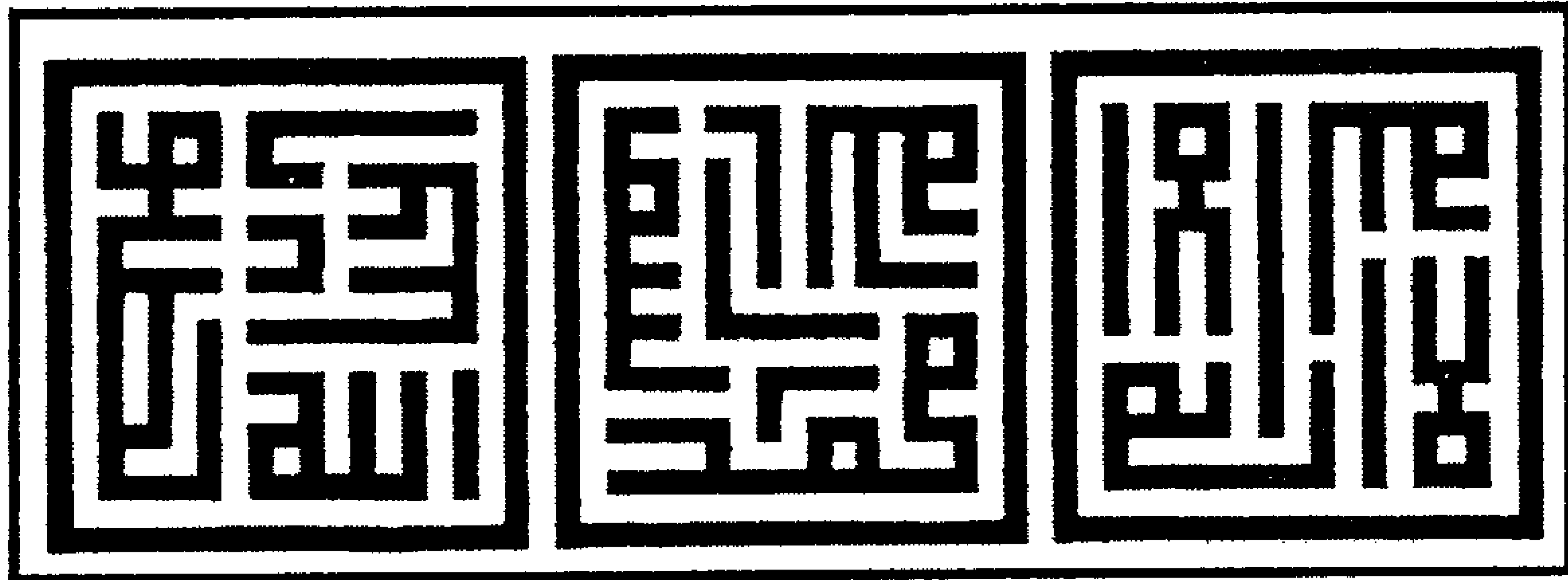
(١) مستقيم زاده : المرجع السابق ، ص ٢٥٣.

(٢) ينظر: حسين الكاتب : المصدر السابق ، ص ٧٨.

(٣) يعده البعض « أول من جود الخط وهو الذي قلب القلم الكوفي الى الثلث ». وهذا رأي يصعب تقبله علميًا وتاريخيًا !!

طالب (ت ٤٠هـ/ ٦٦١ م) ؛ وذلك تأثراً بسند الصوفية والفتوة ؛ أكثر مما هو على وجه الحقيقة التاريخية والفنية . وعلى الرغم مما تبدو عليه أسانيد الخطاطين من التباعد التاريخي(١) بين الكثير من رجالاتها ، اشتهر من هذه الأسانيد : السند المصري(٢) و السند الشرقي(٣) والسند العثماني(٤) .

رابعاً : ولا شك عندنا في أن أي تحليل تاريخي أو حضاري لهذه الأسانيد في ما يتعلق بالمنحنى الفني الشخصي لرجالها الأعلام ؛ وفي ما يتعلق بالمنحنى الحضاري للمناطق التي عاشوا فيها . . يؤدي إلى إمكانية رسم خارطة حركة هذا الفن وانتشاره باتجاه التمركز في الأناضول والمناطق المحيطة بها او القريبة منها ؛ وبالذات في تلك المدن العربية والإسلامية التي مثلت مراكز حضارية هامة في هذه المناطق ؛ مثل : الموصل ، وسنجار (ينظر: ١-٣-١٠) ، وديار بكر (آمد ، لاحقاً) ، ودمشق ، وتبريز ، ومرعش ، وماردين ، وغيرها .



١-٣-١٠ كتابة بالخط الكوفي المربع على منارة جامع سنجار ، تعود إلى القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي

---

(١) برر العزاوي (المرجع السابق ، ص ١٨٥) ذلك بأن الغرض من السند هو « بيان الأساتذة المشاهير فيه ، وترك إسم من لم يحدث تبدلاً ، أو لم يظهر بمظهر عظيم » من قوة الخط وإجادته وتعليمه .

(٢) ينظر: حفني ناصف : **تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية** ، مطبعة جامعة القاهرة، ط٢ (القاهرة ١٩٥٨) ، ص ١٠٦.

(٣) فضائلي: المرجع السابق، ص ص ٣١٩، ٣٦٢.

(٤) Scvket Rado: Turk Hattatlari, (Istanbul, 1984) S, 282.

ولاشك أيضاً في أن محاولة إحداث تقاطع تاريخي وحضاري بين هذين المنحنيين ، الخاص والعام ، لفن الخط في هذه المناطق القريبة من الأناضول والمحيطة بها ، تؤدي إلى تحقيق إشارتنا المبكرة من هذه السطور إلى ان الأناضول جغرافياً والدولة العثمانية سياسياً كانتا الوريث الحضاري الإسلامي الأكبر لحركة الخط العربي السياسية والدينية والعلمية والفنية والوظيفية مما هيأ الظروف الذاتية والموضوعية لظهور (المدرسة العثمانية) في هذا الفن منذ القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي ، لاسيما وإن فن الخط هذا كان قد اندفع إلى هذه المناطق جميعاً وانتعش فيها بفعل العوامل السياسية المتمثلة في التنافس : الأتابكي (٥٢١-٦٦٠هـ/ ١١٢٧-١٢٦٢م) ، والمملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م) ، و الايلخاني (٦٥٦-٧٣٦هـ/ ١٢٥٨-١٣٣٦م) ، و الجلائري (٧٣٦-٨١٤هـ/ ١٣٣٦-١٤١١م) ، و التيموري (٧٧١-٩٠٦هـ/ ١٣٦٩-١٥٠٠ م)[١] .. وكذلك بفعل العوامل الدينية المتمثلة في صيرورة هذه المناطق مسرحاً رحباً للتصوف والطرق الصوفية التي لقي شيوخها تشجيعاً كبيراً لدى أهالي هذه المناطق وحكامها السياسيين فبنوا لهم الربط والزوايا والخانقاهات[٢] .

ولقد دفعت هذه العوامل ، السياسية والدينية ، حركة الخط إلى الانتعاش الفني والعلمي والوظيفي ، فعلى الصعيد الفني : نرى وجود إعداد كبيرة من الخطاطين المشهورين في هذه المناطق ابان هذه الحقبة[٣] ، كما نجد تنوعاً

---

(١) حول هذا التنافس ينظر: عماد احمد الجواهري : **صراع القوى السياسية في المشرق العربي من الغرو المغولي حتى الحكم العثماني** ، مطابع التعليم العالي (الموصل ١٩٩٠).

(٢) ينظر : محمد بن احمد بن حبير الكناني الأندلسي (ت ٦١٤هـ/١٢١٧م - رحلته ٥٧٨-٥٨٠هـ/ ١١٨٢-١١٨٤م) : **رحلة ابن جبير**، مطبعة السعادة ، (مصر ١٩٠٨) ، ص ٢٢٢.

(٣) للوقوف على هذه الأعداد الكبيرة من الخطاطين ينظر مثلاً :

ـ مستقيم زاده: **تحفة خطاطين** .

=

واضحاً وتطوراً فنياً منتشراً لخطوط الكوفي العديدة الإشكال والخطوط اللينة المنسوبة : كالثلث والمحقق والنسخ والريحاني وغيرها ، وبدايات الظهور الفني المتطور لخطوط جديدة كالتعليق وغيره ، إذ جاء كل ذلك ممثلًا في كتابات[1] الجوامع والمدارس والأضرحة والكتب والمصاحف والتحف وغير ذلك من الآثار والوثائق التي حملت الخط ابان هذه الحقبة في أغلب ؛ بل كل مراكز المدن الحضارية الإسلامية كبغداد والموصل ودمشق وحلب والقاهرة وتبريز واصفهان وشيراز وديار بكر ونصيبين وقونية وبخارى وسمرقند والقيروان وغيرها ، حتى صار من الصعب حصر التمثيل على الخط فيها ؛ لأنه كان قد أصبح ؛ كما يبدو من إتصاف الكثير من علماء هذه المناطق في هذه الحقبة بجودة الخط ؛ مجالًا معرفياً تستكمل به الشخصية العلمية .

أما على الصعيد الوظيفي : فقد تحددت تماماً خلال هذه الحقبة وفي منطقتها الجغرافية والحضارية ؛ الملامح النظرية والعملية الوظيفية للخط في مجالات الاستخدام المختلفة ؛ الجمالية منها والتعليمية والقانونية والرسمية وغيرها .



= ـ حبيب افندي : **خط وخطاطان** ، مطبعة ابو الضيا ، (القسطنطينية ١٣٠٥) .

(١) ينظر مثلاً :

ـ ناجي زين الدين المصرف : **البدائـــع** ، ص ص ٨٨-٩٢.

- David James :*Qurans of The Mamloks*, A, Alexandria Press, (London 1988).

ـ أصلان أبا: المرجع السابق، ص ص ٥، ١٦٥.

ـ مايسة محمود داود : **الكتابات العربية على الآثار الإسلامية** ، مكتبة النهضة المصرية ، (القاهرة ١٩٩١).

الفصل الثاني

المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

المبحث الأول : نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي

المبحث الثاني : المدرسة العثمانية لفن الخط العربي .

المبحث الأول

نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي

في خضم إنتعاش حركة الخط العربي الفنية والوظيفية في الحقبة العثمانية المبكرة ، المتجهة إلى التمركز في الأناضول بسبب فراغها السياسي النسبي ، وخصوبة أرضها الفكرية (الدينية والصوفية) البكر ، وجوارها الجيوبولتيكي الإسلامي للغرب المسيحي . . كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي ، قائمة على منطلقين رئيسَين هما :

الأول : التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة ، الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بواكيرها الأولى ، ثم أخذت التعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية . وقد انتقل هذا التراث عبر سلسلة الخطاطين الذين صاروا مع التقادم التاريخي من رعايا الدولة العثمانية ؛ بعد أن أخذوه عن خطاطين ينتمون ، من الناحية الفنية على الأقل ، إلى هاتين المدرستين ، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة . وعلى الرغم من أن بعض مصادر الخط ترى بأن هذا الفن كان قد انتقل إلى العثمانيين من مصر ، وذلك بإنتقاله من الخطاط عبد الرحمن الصائغ الذي يعد رأس المدرسة المصرية إلى الخطاط حمد الله الأماسي الذي يعد رأس المدرسة العثمانية[(١)] . . كاد أغلب مصادر الخط التاريخية أن تجمع على الإتصال المباشر للخطاط حمد الله الأماسي بالخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي عن طريق الخطاط خير الدين المرعشي[(٢)] (ت بعد ٨٧٦ هـ / ١٤٧١ م) .

---

(١) ينظر : ناصف : المرجع السابق ، ص ١٠٤ ، وكذلك عفيفي : المرجع السابق ، ص ٤٥٣ .

(٢) تكاد معلومات مصادر هذا الفن التأريخية عن المرعشي ان تنحصر في أنه كان من أوائل شيوخ حمد الله الأماسي في الخط . أخذ المرعشي الخط في اول الأمر على الأمشق ، وبخاصة امشق عبد الله الصيرفي وبقية الأساتذة الذين كانوا في وقته وعلى آثار الأقدمين . آخر ما شوهد له من خط =

الثاني : رعاية الدولة العثمانية المباشرة لفن الخط العربي ، وحرصها المبكر على ادخاله ، اعتبارياً ووظيفياً ، في مفاصلها المختلفة على سبيل توكيد الشخصية الإسلامية لها ؛ إذ صارت تتميز به مظهراً من المظاهر الدينية والاجتماعية والإعلامية والرسمية والعلمية وغيرها ، بحيث يمكن القول بأن ثمة اقتراناً او ترابطاً شبه مصيري قد أصبح بين نخبة الخط الخاصة من جهة والمؤسسة العثمانية العامة ؛ السياسية والاجتماعية ، من جهة أخرى . وقد برز ذلك على أوضح صوره في التظاهرة الاستنكارية التي خرج بها كتبة الديوان الهمايوني وغيره ، ومنهم الخطاطون ، حاملين أقلامهم في نعوش تعبيراً عن سخطهم من إجراء الدولة بإدخال الطباعة إلى العاصمة(١) .

وهنا ، يجدر الوقوف عند طبيعة هذا النشوء الذي ذهبت فيه آراء بعض الباحثين الأتراك المعاصرين بخاصة إلى غير ذلك ، إذ يحاول هذا البعض(٢) ارجاع جذور المدرسة العثمانية في الخط إلى ياقوت المستعصمي مباشرة بحجة أن هذا الرجل كان " خطاطاً تركياً يعمل لدى المستعصم (٦٤٠- ٦٥٦ هـ/ ١٢٤٢-١٢٥٨م) آخر خلفاء بني العباس "(٣) في بغداد ، ولذلك " يعتبر ياقوت المستعصمي هو الذي أرسى القواعد الصلبة لفن الخط عند الأتراك . يقصد : العثمانيين . بترسيخه كل الأصول والصفات المميزة لستة من أنماط الخط

= مؤرخ بسنة ٨٧٤ هـ/١٤٦٩م . ينظر : مستقيم زاده : المصدر السابق ، ص ١٩٩-٢٠٠ ، وكذلك حبيب : المصدر السابق ، ص ١١١ . وكذلك : زين الدين : المصور ، ص ٣٣١ .

(١) ينظر: كمال مظهر أحمد : **الطباعة بين غوتنبرغ وخطاطي استانبول** ، آفاق عربية (مجلة . بغداد)، العدد الرابع/ ١٩٧٨، ص ١١٨.

(٢) منهم مثلاً : م . أ . درمان : **الاتراك وفن الخط الإسلامي** ، ضمن كتاب : **الأتراك في الفن الإسلامي** ، (استانبول ١٩٧٦) ، ص ٢٠ ، وكذلك : معمر أولكر : **فن الخط التركي بين الماضي والحاضر**، (انقرة ١٩٨٧) ، ص ٣٤٨.. وربما غيرهما .

(٣) أصلان أبا: المرجع السابق ، ص ٣٠٧.

المختلفة ، وهي التي عرفت فيما بعد بإسم الأقلام الستة "[١] .

وقد أقام هذا البعض كل ذلك على الرواية الوحيدة التي أوردها ، لأول مرة ، مستقيم زاده ؛ من أن الخطاط ياقوت المستعصمي هو من اماسية ، رغم أن مستقيم زاده نفسه قد وضعها موضع الشبهة والشك[٢] ، ولذلك عده بعض الباحثين الأتراك[٣] من أصل تركي أو رومي ، ولقبه بعض آخر[٤] بـ (ياقوت الأماسي) .

ولاشك في أن محاولات الباحثين الأتراك المعاصرين هذه لا تصمد أمام المنطق العلمي التاريخي، لأن (أماسية) هذه الواقعة في الاناضول لم تصبح عثمانيةً من الناحيتين الإدارية والثقافية ، إلا بعد بضعة قرون من وفاة ياقوت ، فضلًا عن أن أصل ياقوت المستعصمي أمر مختلف فيه وبخاصة لدى مؤرخي الخط السابقين على مستقيم زاده من أمثال القاضي أحمد الذي قال أنه حبشي الأصل[٥] ، واللاحقين له مثل حبيب أفندي الذي قال مثل هذا الرأي الأخير[٦] .

ومهما يكن من رأي حول ياقوت المستعصمي ، أهو عبد حبشي ام من الرقيق البيض، فإن الثابت تاريخياً أنه كان مولىً " اشتراه الخليفة العباسي المستعصم فصار به وإليه ينسب ، ونشأ في دار الخلافة ، واعتنى بتعليمه صبياً فنون الخط (أستاذه الأول : زكي الدين عبد الله بن حبيب الكاتب

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٠٨.

(٢) مستقيم زاده : **تحفة خطاطين** ، ص ٥٧٥.

(٣) ينظر :

Nihad M.Cetin: *Yakut Musta simi* - Islam Ansiklopedisi, Istanbul (1984), S.35 2

(٤) أصلان أبا: المرجع السابق ، ص ٣٠٧.

(٥) Minorsky : Op. Cit, p57 .

(٦) حبيب أفندي : المصدر السابق ، ص ٢٧٥.

(ت ٦٨٣هـ/ ١٢٨٤م) ثم تلمذ للعلامة ؛ الأديب والخطاط والموسيقي ؛ الشيخ صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي (ت ٦٩٣هـ/ ١٢٩٣م) أحد فقهاء المستنصرية وأشهر كتاب زمانه "(١) .

إن ياقوت المستعصمي(٢) نشأ وترعرع ومات على الثقافة العربية الإسلامية في بغداد ، ولم يعرف عنه أنه سافر أو ارتحل الى خارج بغداد او هجرها حتى بعد سقوطها بيد المغول ، ولذلك لا يصح انتماؤه في مجال فن الخط وثقافته إلا إليها ، وهو يعد بذلك أحد أبرز أقطاب المدرسة الخطية البغدادية ، مثلما لا يصلح مثل هذا الانتماء للشيخ حمد الله الأماسي رأس المدرسة الخطية العثمانية إلى المدرسة الشرقية (إيران ؛ على سبيل المثال لا الحصر) لمجرد كون والده كان قد هاجر من بخارى إلى أماسية في الأناضول واستوطن فيها "(٣) حسب ؛ لأن الانتماء في الخط هو أصلًا انتماء متصل بالهوية الثقافية والبنية الحضارية أكثر من كونه انتماء عرقياً خالصاً أو جغرافياً أو غير ذلك .

ولذلك كله ، أجمع أغلب مصادر الخط العربي الأساسية على أن رأس المدرسة العثمانية هو الشيخ حمد الله الأماسي الذي تجلى الأثر المتعاقب لفنه واضحاً وملموساً في الحياة الثقافية والحضارية العثمانية على صعيدي المجتمع والدولة .

ولعل هناك أسباباً وجيهة لذلك نذكر هنا أبرزها :

(١) : إن الشيخ حمد الله الأماسي كان مواطناً عثمانياً له مكانته المؤثرة في المجتمع والدولة ، فتأثيره الاجتماعي يتأتى من كونه إبن شيخ الطريقة الصوفية السهروردية في منطقته ، ومن وراثته لأبيه في هذه المكانة الاجتماعية المؤثرة ، إذ

---

(١) الأعظمي : المرجع السابق ، ٢/٤٥٩.

(٢) للمزيد عنه ينظر : صلاح الدين المنجد : **ياقوت المستعصمي** ، دار الكتاب الجديد، (بيروت ١٩٨٥) .

(٣) زين الدين : المصور، ص ٣٣١.

كان الشيخ حمد الله الأماسي شيخاً على تكية[١]) قبل أن يصبح شيخ الخطاطين ورئيسهم في الاعتبار العثماني ، وربما جاء تلقبه بـ(ابن الشيخ) ثم بـ(الشيخ) (ينظر : ٢-١-١) من هذا الباب . أما تأثيره الرسمي فينبع من اتصاله الوطيد بالسلطة العثمانية المحلية في أماسية . . ثم المركزية في استانبول ، إذ كان هو أستاذ والي أماسية وسلطان الدولة العثمانية التاسع بايزيد الثاني (٨٨٦-٩١٨ هـ/ ١٤٨١-١٥١٢م) ابن السلطان محمد الثاني الملقب بالفاتح (٨٥٥ -٨٨٦ هـ/ ١٤٥١-١٤٨١م) .



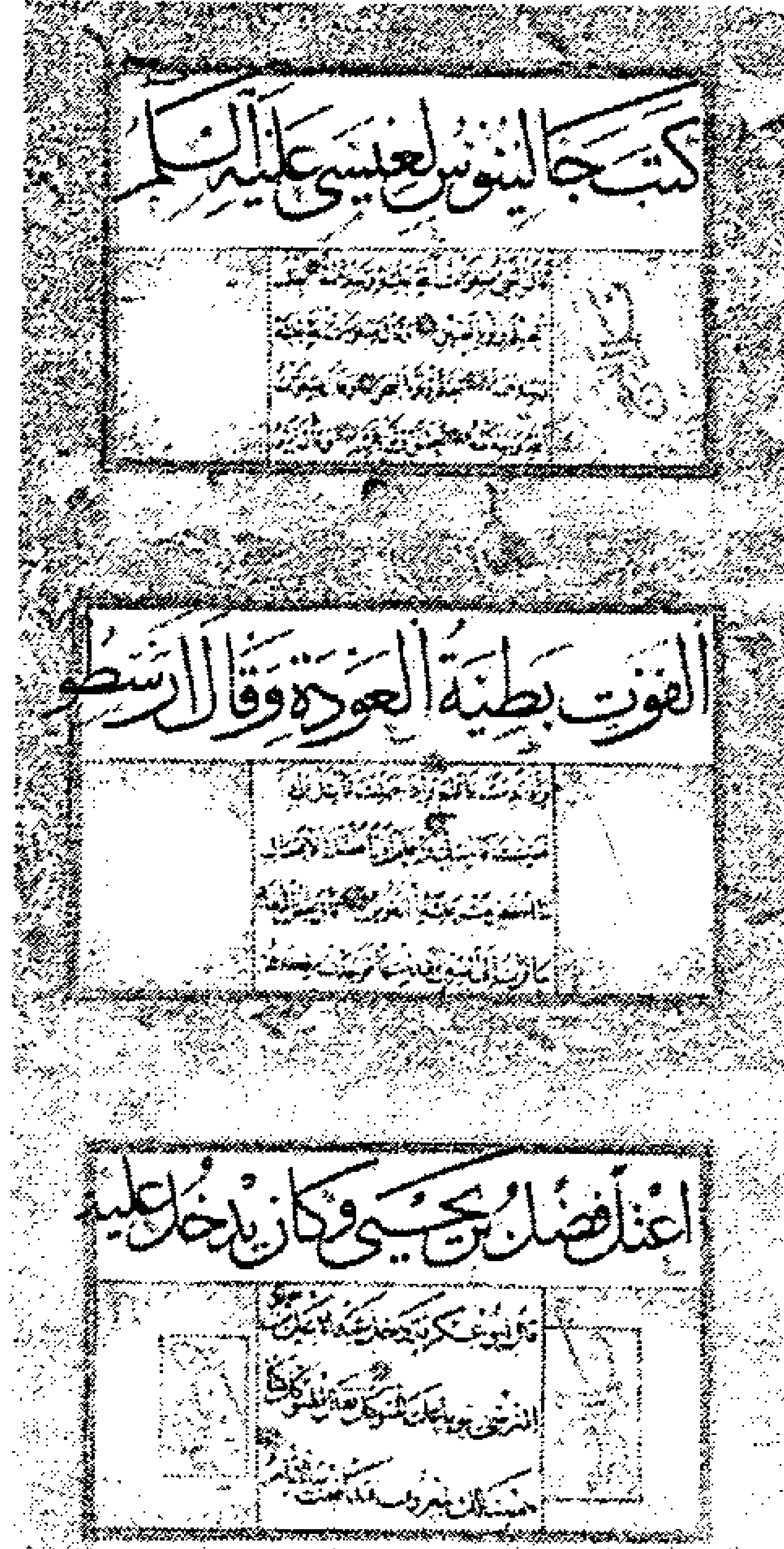
٢-١-١ لوحة بخط الشيخ حمد الله الأماسي (الذي كان يلقب بابن الشيخ)

(٢) : وفضلاً عن المكانة الشعبية والرسمية هذه للشيخ حمد الله ، فإن قدرته الإبداعية على الخط وتجويده له تؤهله للانعطاف بالمسار الفني للخط نحو خصوصية مدرسية أسلوبية يمكن أن توصف بالعثمانية ، فكانت مرقعته[٢]

(١) برع الشيخ حمد الله في رمي السهام فعينه السلطان بايزيد شيخاً على التكية التي يعيش فيها الدراويش من رماة السهام . ينظر : أوراس مخلوف : **رحلة روحية رمادية في منابع الفنون الإسلامية**، عرض لكتاب المستشرقة الألمانية آن ماري شيمل : **نحو ينابيع الشرق المسلم** ، جريدة الحياة، العدد (١١٦٦٠) الأحد ٢٢ كانون الثاني ١٩٩٥، ص ٢١.

(٢) ينظر: الفصل الثالث ، المبحث الثالث : (المرقعة) .

المتضمنة للأقلام الستة[1] (ينظر: ٢-١-٢) أول عمل فني وتعليمي عثماني جامع لأنواع الخط السته هذه التي أصبحت هي الأساس المعرفي لفن الخط العربي عند الخطاطين العثمانيين . ويمكن ان نعد هذه المرقعة هي أول عمل فني تأسيسي للمدرسة الخطية العثمانية .



٢-١-٢ جزء من مرقعة الأقلام الستة التي كتبها حمد الله الأماسي

(٣) : وربما كان هذا الانعطاف رغبة عثمانية رسمية أفصح عنها السلطان بايزيد الثاني للشيخ حمد الله ، وهيأ له مستلزمات نجاحه المادية والمعنوية في تحقيقها وإنجازها على اكمل وجه ممكن ، فوضع تحت تصرفه نفائس الخزانة السلطانية من كتابات ياقوت المستعصمي وغيره من أعلام الخط الرواد ، لدراستها ومحاولة استنباط أفضل أشكالها لتوليد أساليب أو أنواع خطية جديدة ، ومنحه الوقت المفتوح لتحقيق ذلك فكان الشيخ "ينزوي للتنسك والعبادة والخط مدة أربعين يوماً ، وعندما ينتهي منها لا يلبث أن يكررها حتى استطاع أن ينتقي أجمل

(١) Melek Cela : *Seyh Hamdullah* , (Istanbul 19478) .

الأشكال والأساليب من خطوط ياقوت ويتخذه هادياً ودليلًا "[١] .

وقد حاول بعض الباحثين في هذا المجال تفسير رغبة هذا السلطان الخطاط ومحاولة الشيخ حمد الله الأماسي بأنهما تهدفان إلى " ابتكار أنماط أخرى من الخط ، تختلف عما هو معروف للعرب والفرس "[٢] ؛ توكيداً لشخصية تركية عثمانية مميزة في هذا الفن . ولكن ما كان قد بدا من ذلك يكاد يتمثل في أن مثل ذلك الابتكار أو التوليد لأنواع جديدة من الخط لم يدر في خلد السلطان ؛ ولم تحققه محاولة الشيخ ، لأن (الأقلام الستة) التي هذبها ياقوت المستعصمي في طريقة فنية معينة وسار عليها الشيخ حمد الله في بداية حياته الفنية ، ظلت هي المجال الفني الذي باشر هو فيه محاولته التطويرية والتجويدية المثمرة لطريقة جديدة عرفت بـ (طريقة الشيخ) التي أخذت مكانة (طريقة ياقوت) ، وسادت في اغلب أنحاء الدولة العثمانية التي شجعتها بالتبني الرسمي من خلال نجاح موظفيها الممتهنين للخط في أدائها على رأي بعض الباحثين[٣] .

ونود الوقوف هنا عند مصطلح (طريقة) الذي يبدو لنا بأنه قد جاء من التداخل بين أدبَي التصوف والخط في سلوك هذا الشيخ الخطاط ، لنشير الى ان مثل هذا المصطلح لا يعني في مجال فن الخط أكثر من التجويد في الأداء ، والتهذيب في الرسم ، والتميز في العرض والتقديم . . وبالتالي فإن مفهوم الطريقة لا يمس جوهر الشكل وبنيته الكلية في الحرف الخطي للأنواع أو الأقلام الستة . ولعل من الضرورة العلمية والمنهجية في البحث هنا أن نستدرك على حقيقة دور الشيخ حمد الله الأماسي في نشوء المدرسة العثمانية في الخط ، إذ يرى المؤرخ القدير عباس

---

(١) درمان : فن الخط ، ص ٣٠.

(٢) أصلان أبا: المرجع السابق ، ص ٣٠٨.

(٣) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

العزاوي[١] بأن هذه المدرسة " ترجع إلى يحيى الصوفي عن طريق ياقوت بالواسطة وهو الذي أدخل حسن الخط إلى الدولة العثمانية ، وإن حمد الله ابن الشيخ جدد ما اندثر من عهد الخط فيها ، من جهة أن المسافة كانت طويلة بين الاثنين ، فجدد الصلة بالخط بواسطة المرعشي حتى تصل إلى ياقوت المستعصمي " .

وعلى الرغم من أن هذا النص لا يشير مباشرة إلى أي (يحيى الصوفي) ذلك الذي يعنيه العزاوي وغيره من بين اثنين يرد ذكرهما دائماً في مصادر الخط ومراجعه ، هما :

الأول ؛ هو : يحيى بن ناصر الجمالي الصوفي (ت بعد ٧٦٥ هـ/ ١٣٦٣م)[٢] ، وهو خطاط لا تعلم مصادر الخط عنه كثيراً ؛ سوى إنه عاش في شيراز منذ ما قبل ٧٢٧ هـ/ ١٣٢٧م حتى بعد ٧٥٨هـ/ ١٣٥٧م ، وأنه كان صوفي المشرب ، وله عدا مصاحفه : كتابات في النجف وشيراز ، وأخرى محفوظة في استانبول ودبلن ، وهي جميعاً تظهر إجادته في الأقلام الستة وبخاصة الثلث والنسخ والريحاني والرقاع . عده فضائلي مرجع سلسلة تلاميذ الخط العراقيين .

الآخر ؛ هو : يحيى الصوفي الأدرنوي (ت ٨٨٢ هـ/ ١٤٧٧م) أحد الخطاطين العثمانيين في عهد السلطان محمد الفاتح[٣] .

كان ابنه[٤] علي بن يحيى الصوفي[٥] أشهر منه لأنه برع في كل أنواع الخط

(١) المرجع نفسه ، ص ١٨٦.

(٢) ينظر: فضائلي : المرجع السابق ، ص ٣١٦ ، وكذلك : درمان : المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٣) ينظر :

Ekrem Hakki Ayverd: *Fatih Deveri Hattatiari ve Hat Sanati* , Istanbul (1953) , p. 16 .

(٤) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٥) ينظر: مستقيم زاده : المرجع السابق ، ص ٣٣٣.

وبخاصة الثلث الجلي ، وقد نسب إليه ابتكار أسلوب الكتابة المتعاكسة (المثنى أو المرآة) في الخط[١] .

إن نص العزاوي المتقدم لا يشير صراحة إلى أي يحيى الصوفي من هذين الخطاطين ، وعلى الرغم من أن ظاهر هذا النص قد يشير إلى الخطاط الأول بدلالة (الواسطة) التي تعني وجود خطاطين آخرين ، عثمانيين بالطبع ، درسوا الخط على كتابات ياقوت المستعصمي ونهجوا على طريقته في كتابة خط النسخ التي عرف بها ، إذ تشير بعض كتب الخط التركية بالذات ، وتكاد تجمع على ان من أبرز هؤلاء الخطاطين الذين تعقبوا المستعصمي في كتاباته وطريقته ؛ هم : زين الدين محمود[٢] (ت ٩٢٥ هـ/ ١٥١٩ م تقريباً) ، وأحمد قره حصاري[٣] (ت ٩٦٣ هـ/ ١٥٥٦م) .

ولاشك في أن الإثنين من أساطين المدرسة العثمانية لفن الخط . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن نصوصاً لاحقة للعزاوي[٤] تقطع صراحة بأنه يعني بـ (يحيى الصوفي) : علي بن يحيى الصوفي الذي تعلم الخط من والده ، واختص بالخط للسلطان محمد الفاتح فلازمه وكتب له كتابات في جامعه ، كما كتب له الدعاء الشهير (خلد الله عز صاحبه) على الباب الهمايوني (ينظر: ٢-١-٣) من قصر طوب قابي سنة ٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م .

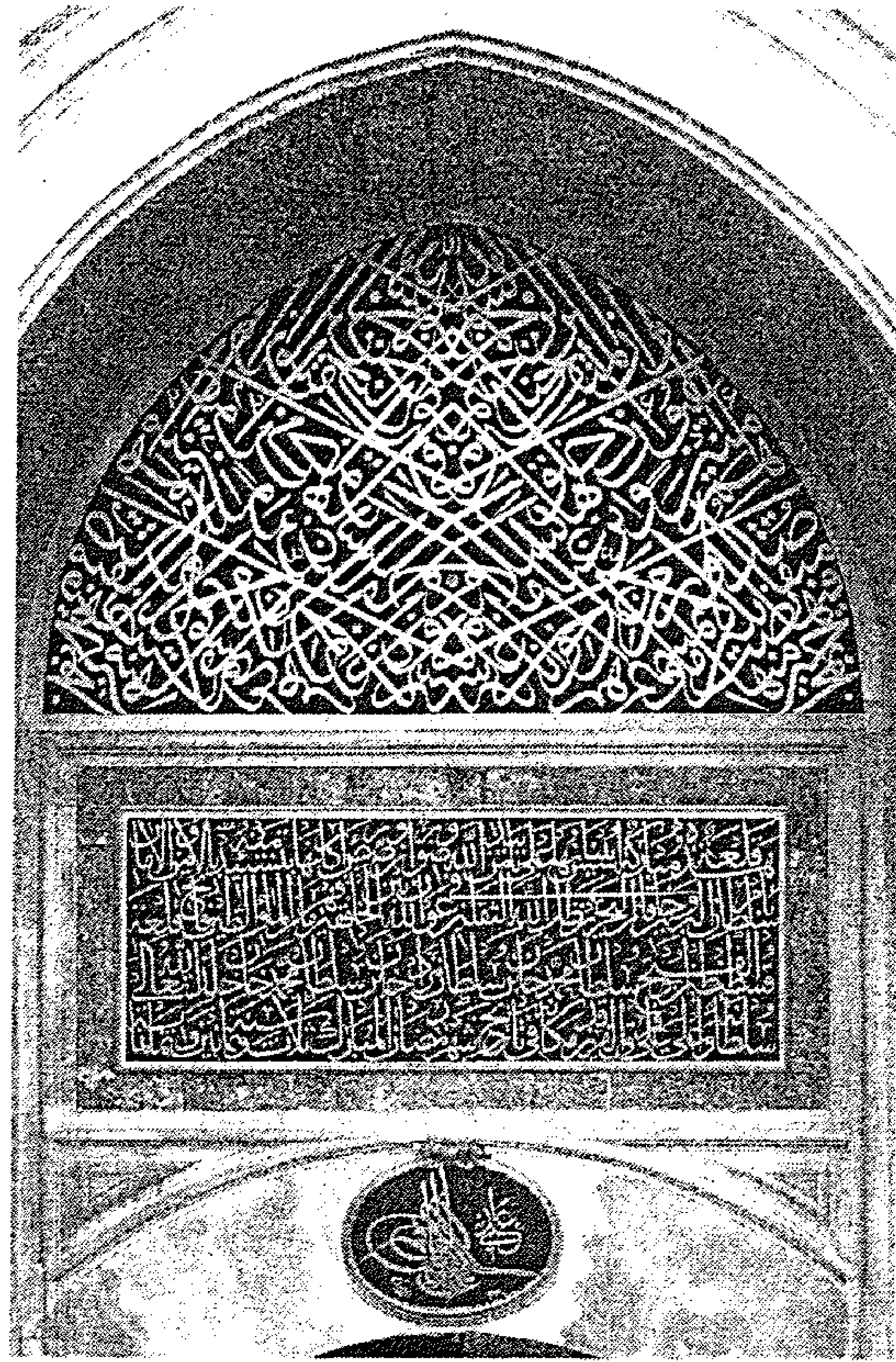
---

(١) ينظر: الفصل الرابع ، المبحث الثاني .

(٢) درمان: المرجع السابق ، ص ١٨٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٤) عباس العزاوي : **الخط العربي في تركيا** ، سومر ج١ و ٢/ مج٣٢/١٩٧٦ ، ص ص ٣٩٧، ٣٩٨ ، وكذلك : عباس العزاوي : **مشاهير الخط العربي في تركيا** ، سومر مج ٣٦/ ١٩٨٠، ص ٣٣٥.



٢-١-٣ خط علي الصوفي على أحد أبواب قصر طوب قابي

وكان علي بن يحيى الصوفي بارعاً في الأقلام الستة ، وربما لذلك أخذ عنه معاصره الشيخ حمد الله الاماسي الخط في جملة ما أخذه عنه غيره من الخطاطين الآخرين ، السابقين له والمعاصرين من أمثال : خير الدين المرعشي ، ويحيي الأدرنوي ، وغيرهما . وبذلك يمكن ان نقول ؛ مع العزاوي ؛ بأن علي بن يحيى الصوفي " هو الذي أدخل حسن الخط إلى الدولة العثمانية ، وأن حمد الله ابن الشيخ جدد ما اندثر من عهد " هذا الفن . . بل ويمكن أن نزيد في القول أنه بعث في العثمانيين همة التجديد والابتكار التي صنعت للعثمانيين فيما بعد دوراً تاريخياً هاماً في تطور الخط العربي برمته .

۞ ۞ ۞ ۞

المبحث الثاني

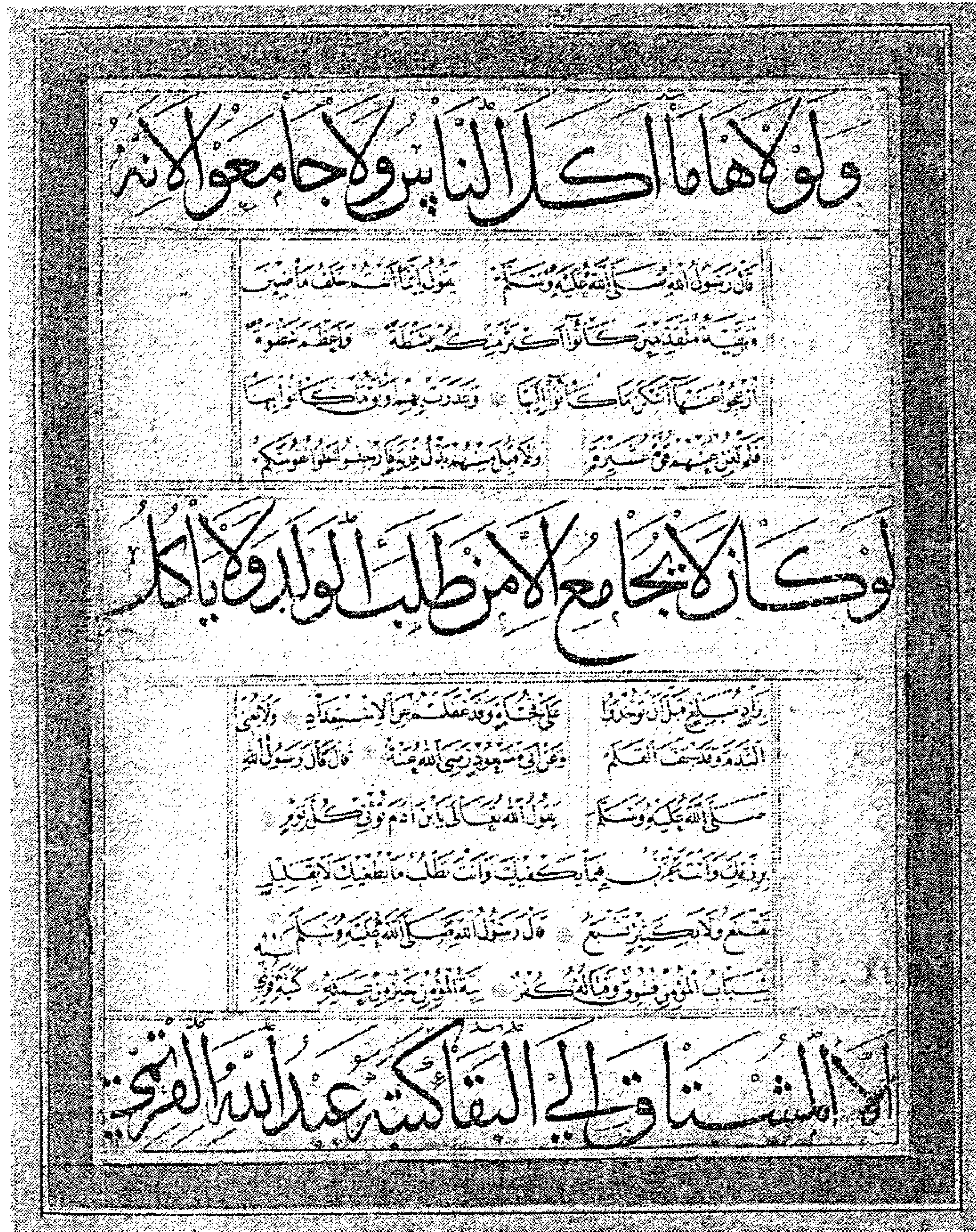
المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

كان الدور العثماني في تطور الخط العربي ، فنياً وتاريخياً ، وليد رؤية دينية وحاجة وظيفة لهذا الفن .وغالباً ما كانت هذه الرؤية تحرك القصد العثماني باستمرار صوب النظر في الموروث الحضاري العربي الإسلامي لفن الخط ؛ ومراجعته ؛ وبذل الجهد والمحاولة في الإضافة والتميز فيه . ويمكن القول بأن هذا القصد العثماني كان واضحاً على المستويات الرسمية والإجتماعية ؛ مدعوماً بعناية الدولة وتشجيعها الذي يمكن تأشيره في العديد من المحطات التاريخية التي منها على سبيل المثال لا الحصر :

(١) إهتمام العديد من السلاطين العثمانيين بتعلم هذا الفن وأدائه وتشجيعه ، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك وأكثرها تأثيراً في هذا المجال : التوجه المباشر للسلطان بايزيد الثاني إلى الشيخ حمد الله الأماسي لتنمية هذا الفن في الدولة والمجتمع العثمانيين .

(ب) آمال بعض الخطاطين وطموحاتهم الشخصية في الإرتقاء المعرفي بفن الخط العربي ، حيث كان أغلب الخطاطين ؛ كما يبدو ؛ يتنافسون فيه الى تقديم إبتكارات أسلوبية وفنية وعملية جديدة . وقد حاول هذا البعض ذلك فتكللت محاولتهم بالنجاح ، وقصرت محاولات البعض الآخر عن بلوغ آمالها . ولنا في هذا الشأن من محاولات الخطاطين الناجحة : محاولة الخطاط أحمد قره حصاري الذي عمل على توطين طريقة ياقوت وأسلوبه الفني في الأوساط العثمانية . . وهناك أيضاً محاولة الخطاط الحافظ عثمان (١٠٥٢ –١١١٠هـ/ ١٦٤٢–١٦٩٨) في توطين كتابة المصحف الشريف بخط النسخ . أما المحاولات الأخرى التي لم تبلغ غايتها فيمكن أن نشير إلى محاولة الخطاط عبد الله القريمي (ت ٩٩٩هـ/

١٥٩١م) (ينظر : ٢-٢-١) في تقديم خط المحقق إلى صدارة الإستعمال الفني والوظيفي في الكتائب الخطية العثمانية[١] .



٢-٢-١ كتابة بخط عبد الله القريمي على طريقة ياقوت

لقد حظي الخط العربي بأوفر حظ ؛ وأكبر تشجيع ؛ وأعمق تجويد في ظل الاحتضان السياسي والإجتماعي العثماني ، فقد كانت الدولة العثمانية أكثر الدول الإسلامية انتهاجاً لسياسة الاحتضان والتشجع والتطوير[٢] هذه ، وبالذات في هذا

---

(١) ينظر: درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

(٢) ينظر: سمير الصائغ : **الفن الإسلامي** ، ط١، دار المعرفة (بيروت ١٩٨٨) ، ص ٣٥٣.

المجال المعرفي ، مما يرسخ القناعة بأن الخط العربي شهد أوسع مراحل تطوره الفني التاريخية . . كما كان دور العثمانيين في تطور الخط العربي ، فنياً وتاريخياً ، كان كبيراً وواسعاً ومميزاً إلى حد الاستثناء والتفرد الذي قد يجعل من السهولة بمكان رسم الملامح العامة والرئيسة لمدرسة الخط العثمانية في إطار المباحث الآتية :

العثمانيون وموروث الخط العربي :

كانت البنية الفنية للخط العربي فيما بعد القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي قد استقرت ، بشكل فني ووظيفي أساس ، على الخطوط المنسوبة التي مثلتها تماماً الأقلام الستة : الثلث والمحقق والنسخ والريحاني والرقاع والتواقيع ، على حساب انواع الخط الكوفي الموزونة التي كانت قد بدأت بالانحسار الفني والوظيفي عن الإستخدام الواسع في كتابة مخطوطات المصاحف والكتب والوثائق وغيرها ، ليقتصر وجودها النسبي على الإستخدام التوثيقي والتزييني أحياناً في الكتابة على العمائر المختلفة ؛ وبخاصة المساجد . وكان خط التعليق في هذا القرن قد اكتسب أغلب معالم نضجه الفني وصار يواصل دوره الوظيفي المشابه لدور الأقلام الستة في التدوين والتحرير والتوثيقي على الورق وفي الكتب وإلى حدٍّ ما ؛ على العمائر .

ولقد شكلت هذه المنظومة الخطية ؛ المؤلفة من الأقلام الستة والكوفي والتعليق ؛ جوهر الموروث الحضاري العربي الإسلامي لفن الخط الذي استقبله العثمانيون وتعاملوا معه برؤية جديدة إلى هذا الفن أولًا ، ودوره الوظيفي ثانياً ، فضلًا عن إمكانية تطويره والإضافة عليه والتميز فيه ثالثاً ، ولكن هذا التعامل مع هذه الخطوط الموروثة كان قد تفاوت تفاوتاً واضحاً إلى حد كبير : فقد تأثرت الرؤية العثمانية إلى هذا الفن بالموروث الفكري لفن الخط العربي ، ودارت في دائرته ، إذ نجد الكثير من نصوص هذا الفكر ماثلًا بشكل رئيس في غالبية الأعمال

الخطية العثمانية ، وبخاصة الثقافية منها كالمؤلفات واللوحات الفنية والوثائق المختلفة[١] . وهذا الموروث المستمد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ومأثور الشعر العربي وآراء المفكرين العرب والمسلمين يؤكد ؛ بشكل عام ؛ على قدسية الخط ومكانته الإعتبارية المحترمة من حيث طبيعته المعرفية الجامعة للدلالة والجمال ، فهو الحامل الصوري للدلالة اللغوية ، وهو عنصر الزينة الإسلامية في كثير من الأشياء والأدوات . ومن هنا ؛ قد صار عملًا من أعمال المجتمع والدولة ، ومصدراً من مصادر كسب الرزق وتحصيله ، فضلًا عن وظيفته التاريخية والإعلامية الآنية والوثائقية المستقبلية . ولكن هذه الرؤية استطاعت أن تشق طريق تميزها بسبر أغوار هذا الفن واستبطانه ومن ثم استجلاء مكنوناته الجمالية على نحو متواصل ومتعاقب على أحسن ما يستطيع المرء تصوره من شكل الخط وصورته ؛ فضلًا عن أدائه على أحسن مايرام ، ولذلك شاع مصطلح (حُسنُ الخط)[٢] على أنه المفهوم العثماني الأثير للتعبير عن فن الخط العربي . ويعكس هذا المفهوم جهود الخطاطين العثمانيين في تحسين أشكال الحروف وصورها ؛ وفي التفنن في الأداء البسيط والمركب لما هو موجود أو موروث من أنواع الخط السابقة عليهم ؛ وفي السعي الحثيث لإبتكار أنواع خطية جديدة اقترنت بهم فنياً وحضارياً ، وتميزوا بها في تشكيل الملامح المعرفية لمدرسة الخطاطين العثمانيين وأسلوبهم في هذا الفن :

---

(١) تشير الآثار الفنية لبعض الخطاطين العثمانيين ؛ منهم على سبيل المثال لا الحصر : عبد الله الأماسي (ق ١٠ هـ /١٦ م) ؛ إلى أنهم كانوا يمشقون الأبيات الآتية وأشباهها :

تعلم قوام الخط يا ذا التأدبِ فما الخط إلا زينة المتأدبِ
فإن كنت ذا مال فخطك زينة وإن كنت محتاجاً فأفضل مكسب
الخط يبقى زماناً بعد كاتبه وكاتب الخط تحت الأرض مدفون

(٢) حول هذا المفهوم ؛ ينظر : إدهام محمد حنش (الدكتور) : **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، دار النهج ؛ (حلب ٢٠٠٧) ، ص ١٢٣ .

أنواع الخط :

أولًا . الخط الكوفي : على الرغم من ازدهار العديد من الفنون الإسلامية المختلفة ؛ ومنها فن الرسم[(١)] مثلًا في الأوساط العثمانية المختلفة على نحو خاص ومتميز ، لم تخفت حساسية التصوير الدينية لدى الخطاطين العثمانيين حتى الرسامين منهم ، لأن الخطاطين كانوا يمثلون إحدى النخب الفكرية المحافظة في المجتمع العثماني حتى نهاية الدولة . ولكون الخط الكوفي يتصل من الناحية التقنية بالرسم والتصوير : التجريدي والتشخيصي الى حد ما ، فقد نأى الخطاطون العثمانيون عن التعامل الفني والوظيفي مع الخط الكوفي حتى في الكتابة على العمائر التي كان هذا الخط بالذات من أبرز عناصرها الإسلامية ، البنيوية والتزيينية، حتى بدايات الحقبة العثمانية التي إعتمد فيها خطاطوها أنواعاً خطية أخرى ؛ غير الكوفي ؛ في الكتابة على العمائر العثمانية .

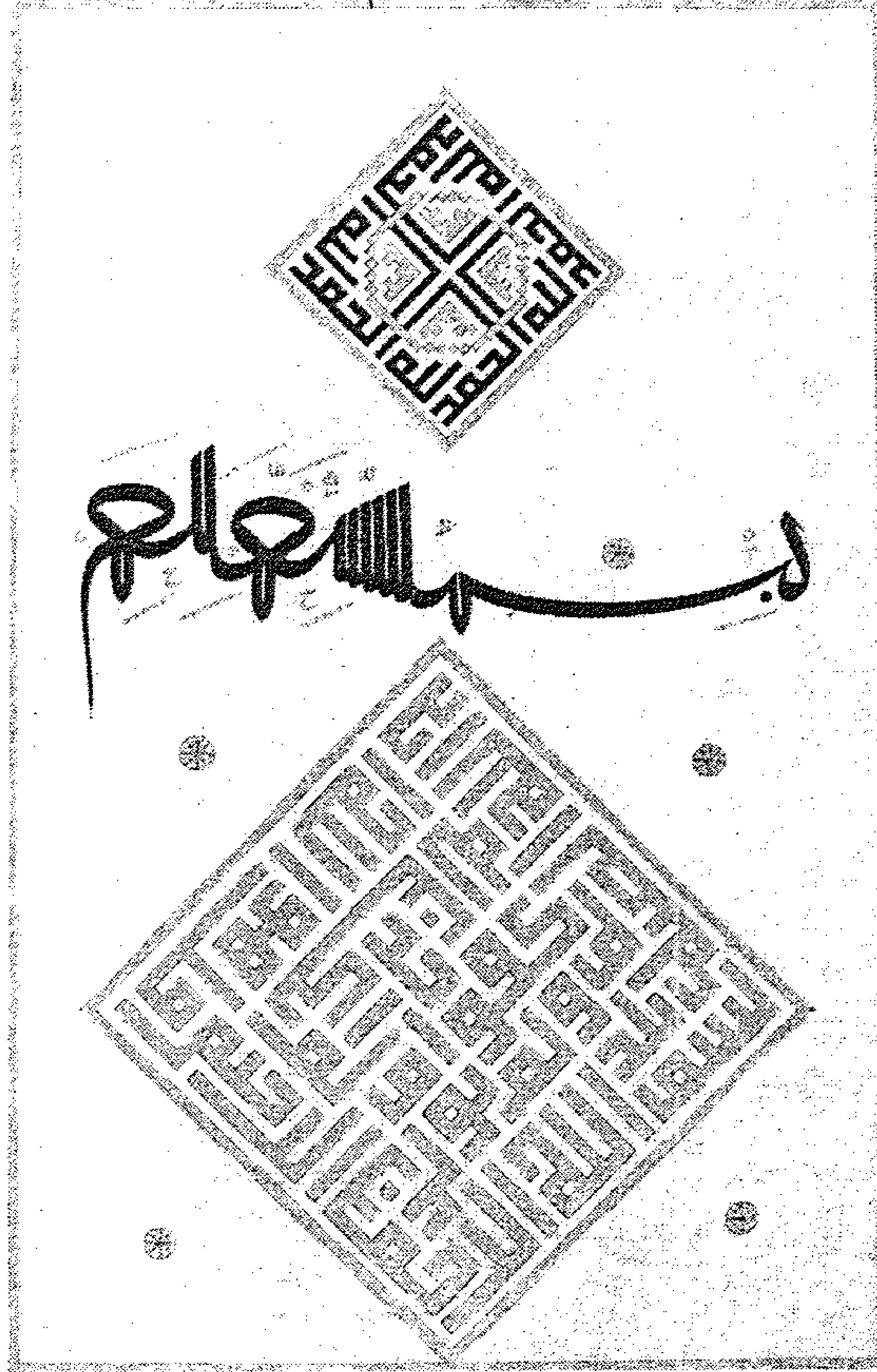
ويمكن القول بأن هؤلاء الخطاطين وفقهاء الخط العثمانيين كانوا يخرجون خطاطي الخط الكوفي من دائرتهم ليصنفوهم على دائرة الرسامين والمصورين . وتتضح ملامح عدم الإهتمام العثماني المقصود بالخط الكوفي من خلال المقارنة الإحصائية بين هذا الكم الكبير الذي يصعب إحصاؤه من الأعمال الخطية العثمانية المنفذة بأنواع الخط العربي المختلفة كالأقلام الستة من الثلث والنسخ والمحقق والريحاني وغيرها ، وكانواع الخط الهمايونية كالديواني وغيره ، وحتى أنواع الخط الوظيفية كالرقعة وغيره من انواع الخط التي درج عليها العثمانيون . . وبين ذلك الكم الضئيل جداً الذي يمكن إحصاؤه على عدد الأصابع من الأعمال الخطية

---

(١) ينظر : فليز جاغمان : **مكانة الرسم التركي في الفن الإسلامي** ، ضمن كتاب : الأتراك في الفن الإسلامي ، مجموعة باحثين ، (استانبول ١٩٧٦) .

وينظر كذلك : الكسندر بابا دوبولو : **جمالية الرسم الإسلامي** ، ترجمة وتقديم : علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، (تونس ١٩٧٩).

العثمانية المنفذة بالخط الكوفي ، والمتناثرة فرادى هنا وهناك على قطعة نسيج أو جدار جامع أو ترويسة صحيفة ، إذ أن الخط الكوفي لم يظهر عثمانياً منذ القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي الذي شهد الكتابات الكوفية الرائعة للخطاط أحمد قره حصاري في جامع بايزيد (ينظر: ٢-٢-٢) في استانبول . . ثم نلاحظه ؛ مرة أخرى ؛ في أواخر القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي " بصورة يرثى لها ، كما هو واضح من خطوط مسجد السلطان عبد الحميد (١٢٩٣-١٣٢٧هـ / ١٨٧٦-١٩٠٩م) عند قصر يلدز "(١) .



٢-٢-٢ كتابة كوفية نادرة بخط أحمد قرة حصاري

(١) يوسف ذنون : **الخط العربي وتركية المعاصرة** ، بحث (بالرونيو) مقدم الى المؤتمر الأول لمركز الدراسات التركية ، جامعة الموصل ، (الموصل ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م) ، ص ١٢.

ثانياً ـ الأقلام الستة : عني العثمانيون كثيراً بخطي (الثلث) و(النسخ) منذ بواكير تعاملهم مع الخط قبل الشيخ حمد الله الاماسي صاحب أول مرقعة عثمانية جامعة للأقلام الستة ، وظلت هذه العناية تتعمق وتتسع حتى صار هذان الخطان المنسوبان بالذات عماد المدرسة العثمانية لفن الخط :

(أ) **خط الثلث** : كان هو المجال الفني الأرحب الذي تبارى فيه الخطاطون العثمانيون للتحسين والتجويد حتى برز لبعضهم ما صار يعرف في ثقافة الخطاطين وأدبهم بالأساليب والطرق الخاصة التي جعلتهم في طليعة عمالقة هذا الفن ، الذين كان ولا يزال اتباع أسلوبهم وتقليد طريقتهم من قبل الكثير من الخطاطين شأناً هاماً في المعرفة الخطية . ولعل من أبرز هؤلاء :

١ـ الشيخ حمد الله الاماسي : صاحب الجهود التأسيسية في قيام هذه المدرسة الفنية الخطية ؛ فقد برع هذا الخطاط في التقاط أو انتقاء أجمل الأشكال والأساليب من خطوط ياقوت المستعصمي ، وصياغتها في تهذيب فني جديد أسس القاعدة الفنية لهذه المدرسة .

٢ـ أحمد قره حصاري : الذي رفض المنهج الانتقائي للشيخ حمد الله ودعا إلى الالتزام الكامل بطريقة ياقوت ، وحاول احياءها من جديد ؛ لتكون القاعدة الفنية الأساس للخطاطين العثمانيين ، ولكنه لم ينجح تماماً إذ لم يلتزم دعوته وأسلوبه إلا جيل واحد من الخطاطين المجايلين له ، بل أن بعض أقرب تلامذته ؛ كالخطاط حسن جلبي (ت ١٠٠٢هـ/ ١٥٩٤م) مثلًا ؛ كان قد تمرد فنياً عليه(١) . ولكن القره حصاري يظل من أكبر الخطاطين العثمانيين المجودين لخط الثلث ، فهو الذي ابتكر تراكيب (الجلي) في الكتابة بخط الثلث في الورق وعلى العمائر .

٣ـ الحافظ عثمان : الذي أخضع أعمال الشيخ حمد الله لنوع من التقويم

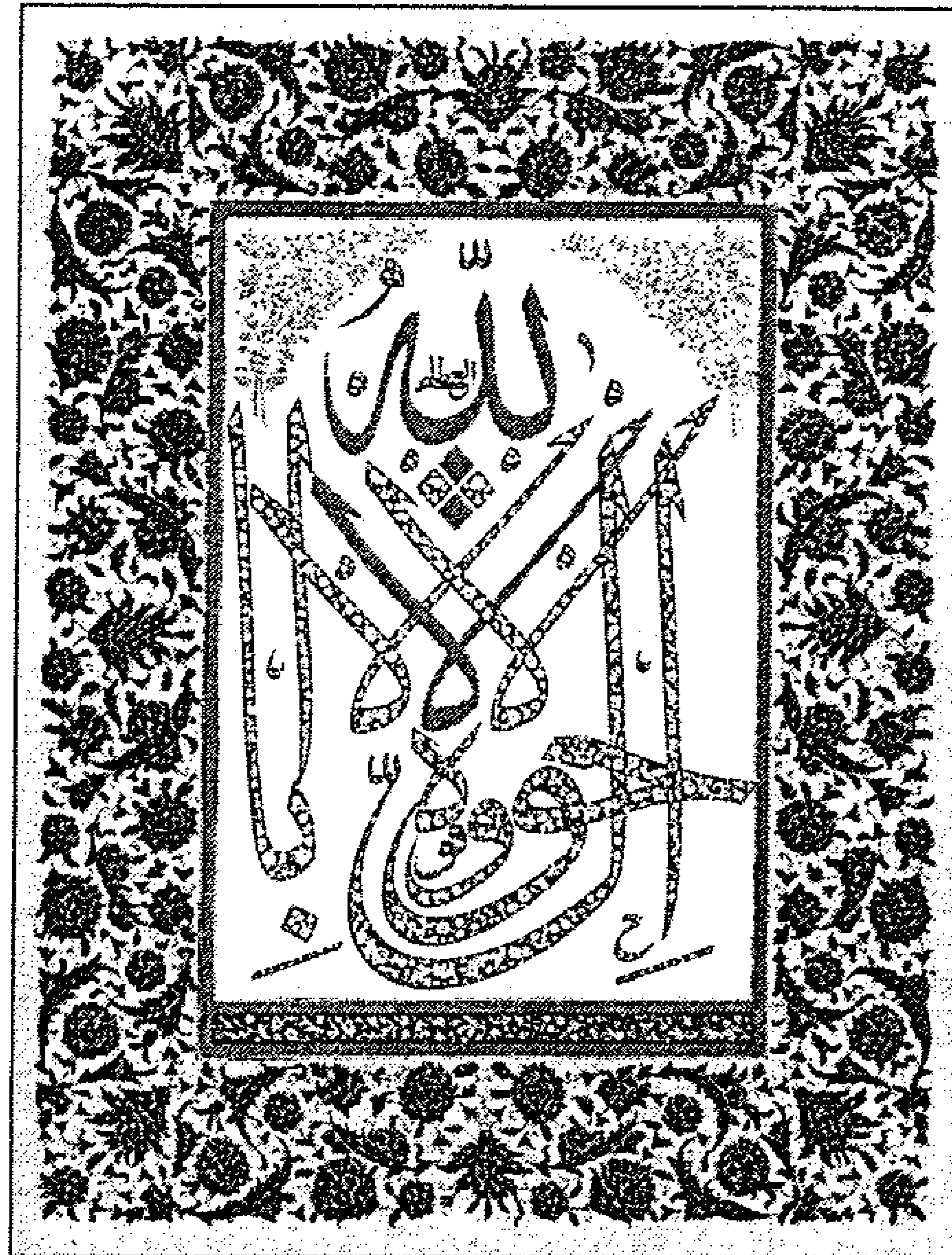
---

(١) ينظر : درمان : المرجع السابق ، ص ٩٥ .

الجمالي المعتمد على ذوقه الفني الخاص فقام بعملية تنقيح لبعض الأشكال المختارة من كتابات الشيخ ليعيد إبداعها بأسلوب جديد في بعض كتاباته التي استقرت بها تماماً طريقته الخاصة بخط النسخ في كتابة المصحف الشريف .

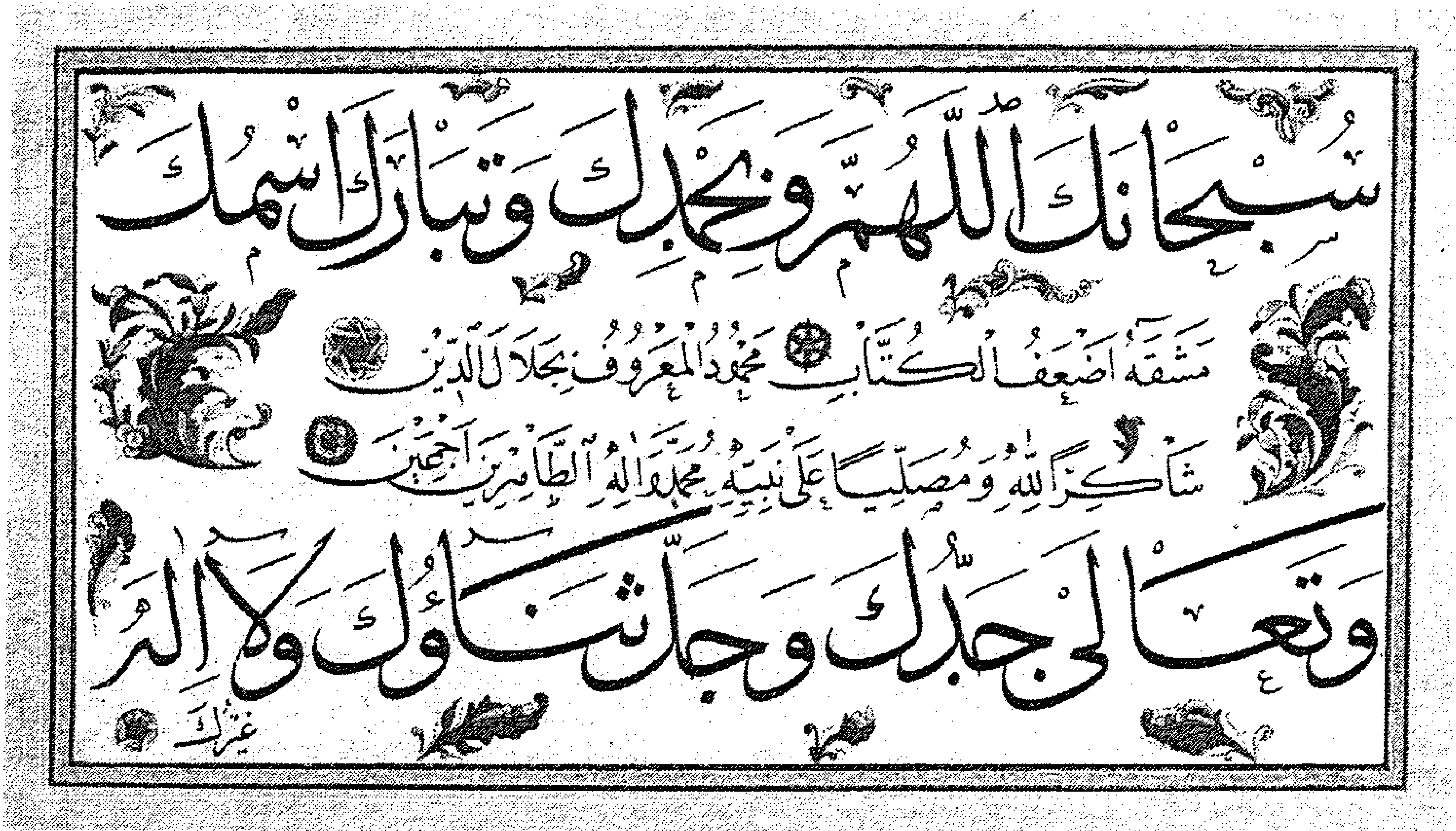
ويمكن القول بأن طريقة الحافظ عثمان كانت قد أخرجت تقريباً طريقة الشيخ حمد الله من التداول الرسمي العثماني ، حيث انتشرت طريقة الحافظ عثمان سريعاً في كل أنحاء الدولة .

٤ . مصطفى راقم (١١٧١-١٢٤١هـ/١٧٥٨-١٨٢٦م) : الذي هذب طريقة الحافظ عثمان في الثلث ، واستثمرها في إنشاء (الثلث الجلي) من خلال تقليل الجسامة ومؤثراتها الشكلية والجمالية بواسطة (المنظور) المستخدم في الرسم ، إذ كان راقم رساماً أيضاً ، على لوحات الخط ، لتحقيق أكبر قدر ممكن من ليونة الحروف ورشاقتها التي صارت بفضله معهودة اكثر في خط الثلث ، وليستقر الجلي منذ راقم أسلوب الكتابة وصفتها الفخمة في خط الثلث (ينظر : ٢-٢-٣) ؛ على وجه الخصوص .



٢-٢-٣ خط مصطفى راقم

٥ . محمود جلال الدين (ت ١٢٤٥هـ/ ١٨٢٩م) : المعاصر للخطاط مصطفى راقم ؛ والمنافس القوي له في كتابة الثلث بأسلوب مختلف تغلب عليه خشونة الحروف وصلابتها الراكدة ، إن صح الوصف (ينظر: ٢-٢-٤) .



٢-٢-٤ خط محمود جلال الدين

٦. سامي أفندي (١٢٥٣-١٣٣٠هـ/ ١٨٣٨-١٩١٢م) : الذي نضجت بيديه أشكال الأرقام وعلامات التشكيل وإشارات الحروف المهملة التي تكمل تركيب العمل الفني بخط الثلث أو الثلث الجلي (ينظر: ٢-٢-٥) .

ويمكن القول بأن هذا الخطاط كان هو الصانع الفني الأخير لما يعرف بـ (لواحق الخط) من علامات التشكيل والقراءة والزينة في مجال خط الثلث .



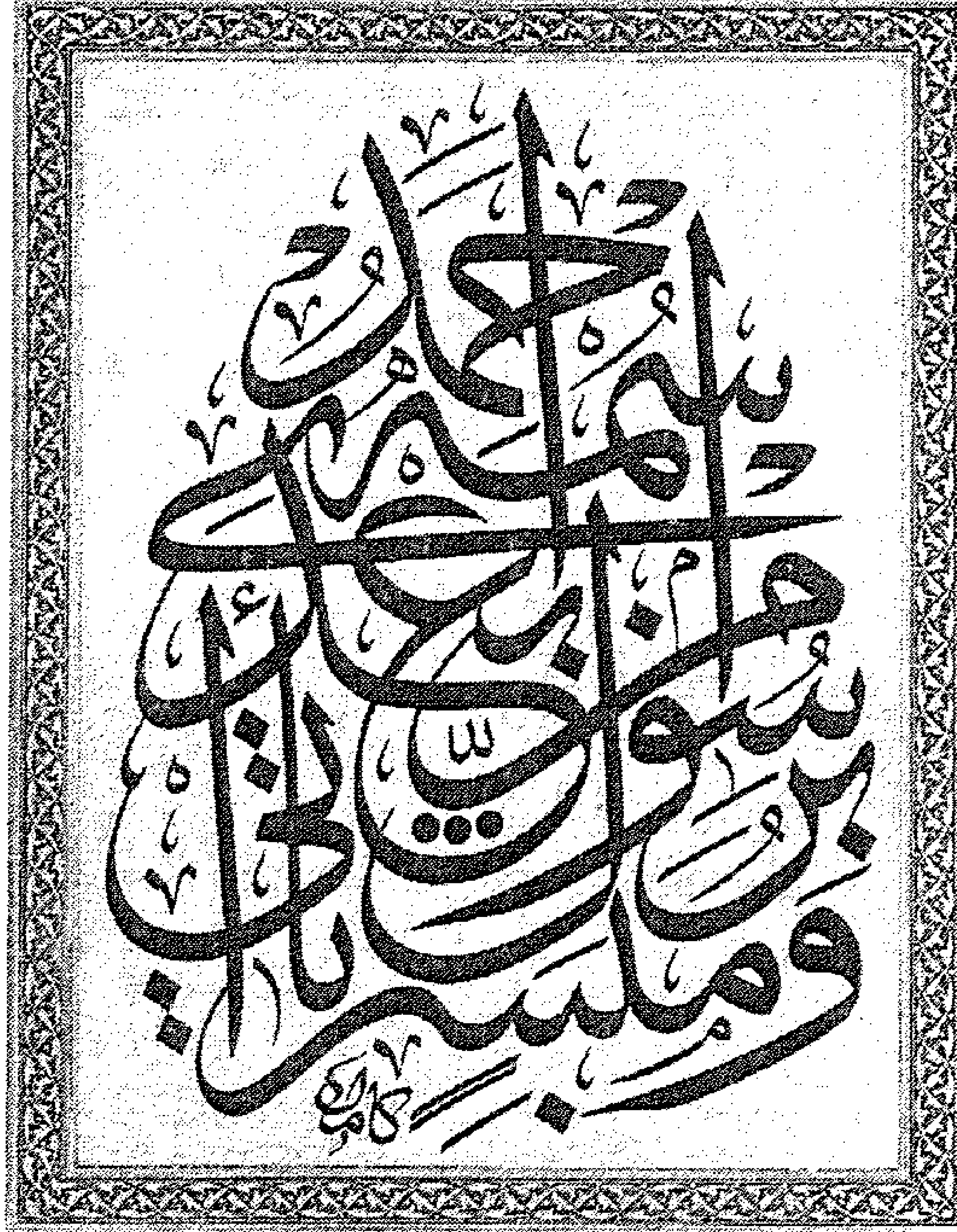
٢-٢-٥ خط سامي أفندي

(ب) **خط النسخ** : الذي نال حظاً كبيراً من تجويد الخطاطين العثمانيين ؛ فاق في حدوده ما ناله خط الثلث من ذلك ، حتى إنتهت صورته الفنية والوظيفية عند أداء هؤلاء الخطاطين له ؛ فاكتسب خط النسخ هويته المميزة بالدقة والرشاقة والوضوح والجمال الذي لا يضاهيه جمال أي نوع من انواع الخط الأخرى . أما استخدامه الوظيفي فقد تحدد ؛ في هذه الحقبة ؛ بكتابة الكتب ونسخ المصاحف .

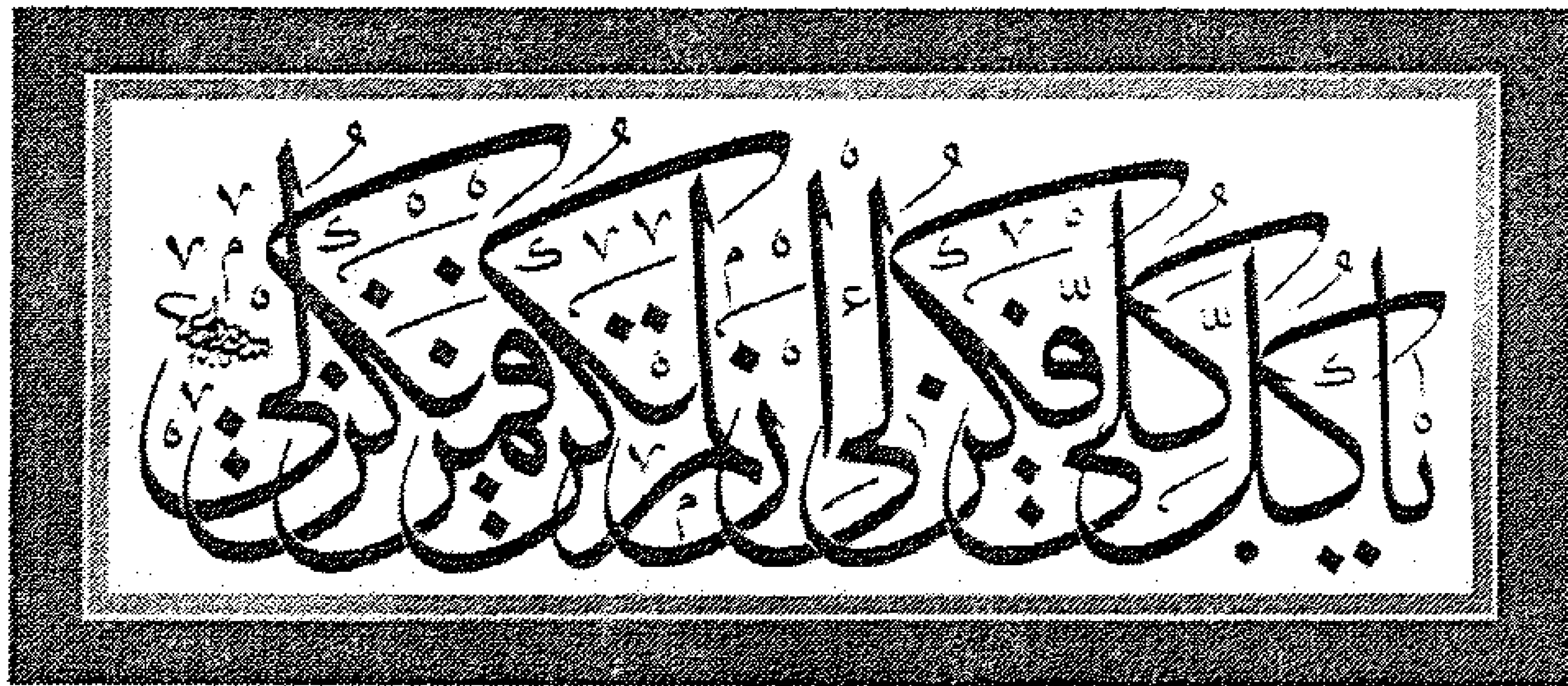
ولقد برع في هذا الخط الكثير من الخطاطين العثمانيين ، لكن أبرز الرواد المجودين فيه : الحافظ عثمان ، ومصطفى راقم ، والحاج أحمد كامل أقديك (١٢٧٨-١٣٦٠هـ/ ١٨٦١-١٩٤٠م) (ينظر: ٢-٢-٦) وغيرهم كثير .

ويعد القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي على العموم هو " العصر الذي بلغ فيه خط النسخ عند العثمانيين ذروة اكتماله ونضجه ، ففي هذا القرن ظهر إلى جانب الرواد أصحاب الأساليب المميزة في هذا الخط مثل: قاضي العسكر مصطفى عزت أفندي (١٢١٦-١٢٩٣هـ/ ١٨٠١-١٨٧٦م) (ينظر: ٢-٢-٧) ، ومحمد شوقي (١٢٤٥-١٣٠٤هـ/ ١٨٢٩-

١٨٨٧م) (ينظر: ٢-٢-٨) .. خطاطون آخرون عرفوا بأعمالهم الباذخة والمتقنة في خط النسخ ؛ لعل أبرزهم ؛ على الإطلاق ؛ الخطاط يحيى حلمي[1] (١٢٤٩-١٣٢٥هـ/ ١٨٣٣-١٩٠٧م) .

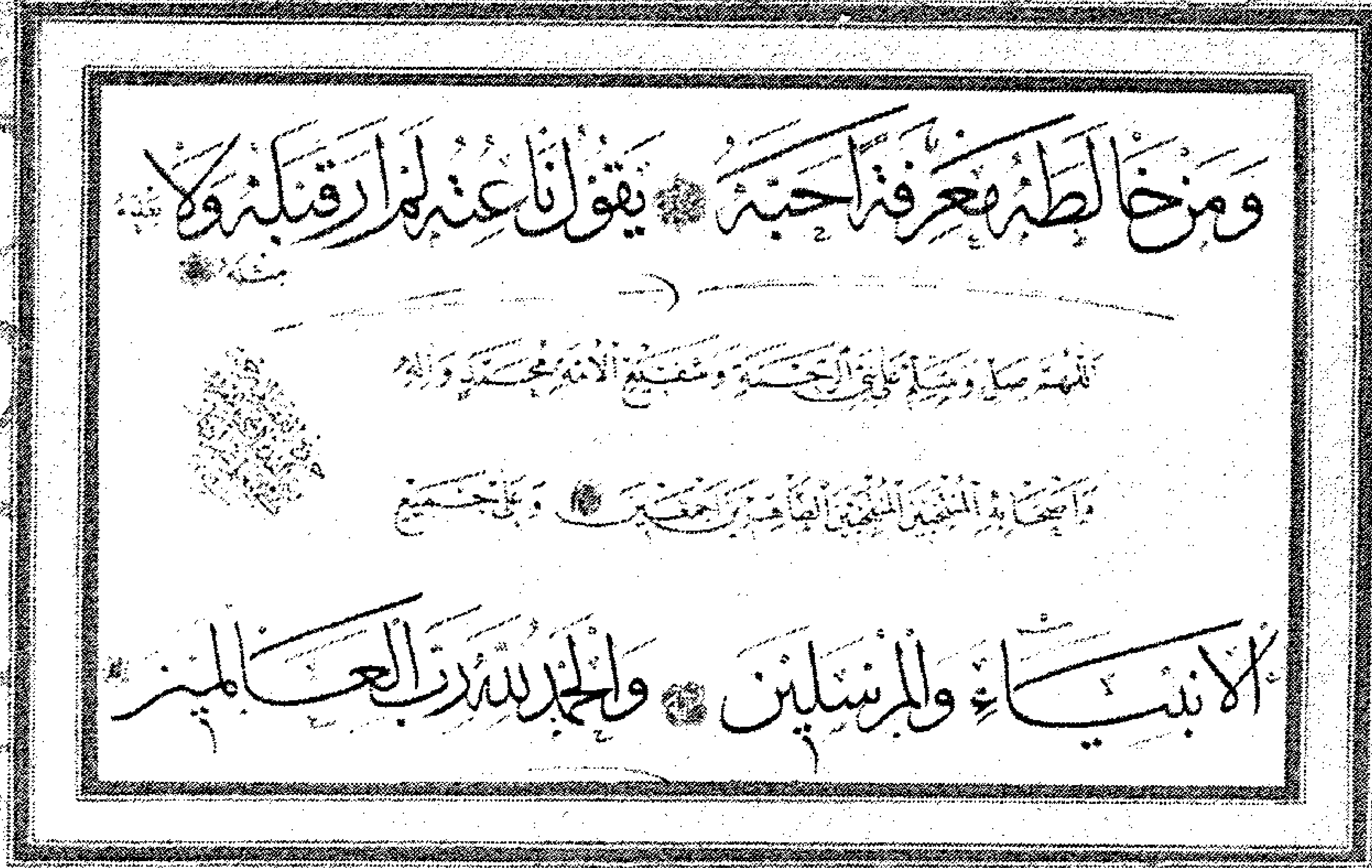


٢-٢-٦ خط أحمد كامل



٢-٢-٧ خط مصطفى عزت

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٢١٣.



٢-٢-٨ خط شوقي

(ج) **بقية الأقلام الستة** : وهي : المحقق والريحاني والتوقيع والرقاع . . التي لم يقبل الخطاطون العثمانيون على تجويدها كثيراً ، بل إنهم لم يقبلوا على استخدامها إلا في نطاق ضيق ومحدود ، ولذلك ذابت الشخصيات الفنية لها في بعض الخطوط الأخرى ، أو تلاشت تماماً ، فمثلًا ترك (خط المحقق) مكانه لخط الثلث فانعدمت الفروق ؛ إلا قليلًا ؛ بينهما ، " لذلك حدث التداخل بين الخطين ، وكاد خط المحقق أن يختفي في حدود القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي ، حيث صار جزءاً من خط الثلث ، ولم يبق منه إلا بسملته (ينظر : ٢-٢-٩) التي يتداولها الخطاطون بنقاء حتى الوقت الحاضر "(١) .

---

(١) ذنون : **خط الثلث** ، ص ١١٣.

ولم نعد نرى بسملة المحقق المعروفة إلا في كتابات الحلية النبوية الشريفة تقريباً . وكان (خط الريحاني) الذي هو الرفيق الفني والوظيفي لخط المحقق(١) أقل شأناً من رفيقه عند الخطاطين العثمانيين ، حتى كاد الريحاني ؛ بوصفه اسما(٢) وصفةً وخطاً مستقلًا ، يتلاشى من عرف الخطاطين العثمانيين ، ليستقر إطلاقه عند الكثير منهم على بسملة المحقق نفسها . كما صار يطلق فيما بعد ؛ على سبيل الخطأ العلمي عند البعض على (خط الإجازة)(٣) ، وعند البعض الآخر على التراكيب الفنية التي حاول الخطاط مصطفى غزلان (ت ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م) صناعتها في الخط الديواني(٤) .

أما (خط التوقيع) فلم يقبل الخطاطون العثمانيون كثيراً عليه بسبب إقبالهم على العناية بشكلة الأقرب والأكثر صنعة له ؛ وهو خط الثلث(٥) ، ولكنهم استثمروه مع شكله الدقيق ؛ وهو (خط الرقاع) الذي ترك مكانه هو الآخر لخط النسخ(٦) ، في تهذيب خط جديد هو خط الإجازة . وهكذا خلصت الاقلام الستة العثمانية حتى القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي إلى ثلاثة انواع خطية رئيسة هي : الثلث ، والنسخ ، والإجازة .

(١) الطيبي : المصدر السابق ، ص ٢٩.

(٢) سمي هذا الخط بهذا الاسم نسبة إلى علي بن عبيدة الريحاني (ت ٢١٩ هـ/٨٣٤م) الذي كان خطاطاً على عهد الخليفة العباسي المأمون . ينظر : عفيفي: المرجع السابق ، ص ١٢٢. ولم نقف على مصدر او مرجع يذكر خطاً إسمه (الريحاني) كان شائعاً في عهد المأمون . ولعل أقدم ذكر له في المصادر العربية ياتي عند التوحيدي في رسالته لعلم الكتابة التي نجدها في مصادر هذا الكتاب .

(٣) **المنجد في اللغة والإعلام** ، ط ٢٣، دار المشرق (بيروت ١٩٧٣) ، ص ١٨٥٢.

(٤) عفيفي : المرجع السابق ، ص ١٢٢.

(٥) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣١.



٢-٢-٩ بسملة المحقق

ثالثاً : **خط التعليق** : الذي يعود ؛ في الأصل ؛ إلى ذلك المفهوم اللغوي العربي الذي يطلق عادة على " خلط الحروف التي ينبغي تفريقها "[١] في الكتابة ، إذ أن التعليق هو أسلوب كتابي عاجل لتثبيت الهوامش والتعقيب على المتون ، ولذلك فهو لا يقتضي التجويد[٢] ولا يعبأ بتحسينه كثيراً . وربما كان النتاج الشكلي الأول للحروف الناتجة عن هذا الأسلوب الكتابي قد ولّد ما عرف لدى أهل الخط ومؤرخيه بـ (التعليق القديم) الذي بانت ملامحه الأولى في بعض مخطوطات الكتب البغدادية منذ القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي[٣] .

وقد ذهب فضائلي الى أن (خط التعليق) تطور عن التوقيع والرقاع[٤] ، وعلل

(١) أبوعمرو عثمان بن عبد الرحمن بن الصلاح : **علوم الحديث** ، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه : نور الدين عتر، المكتبة العلمية ، (المدينة المنورة ١٩٦٦) ، ص ١٦٤ .

(٢) ينظر: الاصفهاني : المصدر السابق ، ص ٢١.

(٣) ينظر: عبادة ، المرجع السابق ، ص ٦٤ ، فضائلي : المرجع السابق ، ص ٣٧٦.

(٤) ينظر: فضائلي ، المرجع السابق ، ص ص ٣٠٨- ٣٠٩.

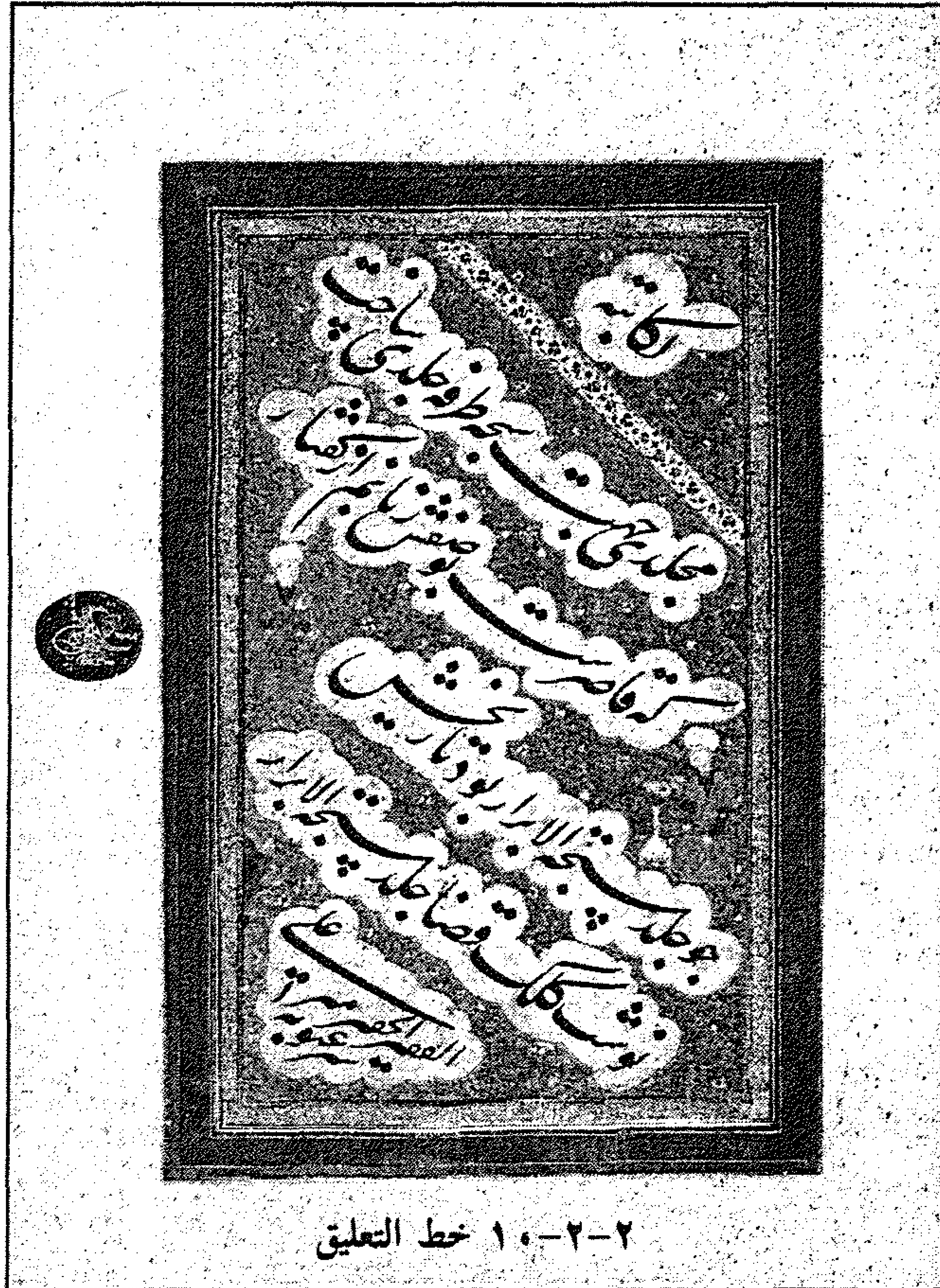
تسميته بهذا الإسم بكونه ، كما يبدو ، معلقاً ؛ في ما بين الثلث والنسخ[١] .

ولا شك في أن ما ذهب الله فضائلي بعيد عن طبيعة التعليق وحقيقته من حيث الأصل والشكل والإشتقاق والتسمية . لا سيما وإن فضائلي نفسه يعود ، مثل غيره من المصادر والمراجع الفارسية ، الى ذكر الأصول اللغوية والكتابية والفنية العربية البغدادية لهذا النوع من أنواع الخط العربي . ولكن ؛ على الرغم من ذلك ؛ وعلى الرغم مما تذكره مثل هذه المصادر بالذات ؛ في ما يتعلق بأن هذه الأصول كانت موضع تقليد الكتاب والخطاطين الكامل في إيران التاريخية وما وراءها منذ أوائل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي . . يذهب بعض مؤرخي هذا الخط بالذات الى أن خط التعليق نشأ على يد بعض قدامى الخطاطين الفرس الذين لم تتداول المصادر التاريخية لفن الخط سيرتهم الذاتية والفنية كثيراً ؛ حتى ظلوا غير معروفي هذه السيرة بالكامل ، ومن هؤلاء : الخواجة أبو العال ، و حسن بن حسين علي الفارسي ، وتاج الدين الاصفهاني . وربما لذلك مضت هذه المصادر إلى إعتبار نشأته الفنية ؛ الرسمية إن صح الوصف ؛ كانت على يد خطاطين لاحقين مثل الخطاط مير علي التبريزي (ت ٩١٩ هـ / ١٥١٣) (ينظر : ٢-٢-١٠) الذي قد يرجع إليه الفضل الأول في تهذيبه ووضع قواعده التي صارت هي المصدر الشكلي الأساس للكتابة والخط في الشرق الإسلامي من بلاد فارس حتى أفغانستان ، ولذلك صار يطلق عيه (النستعليق)[٢] .

---

(١) ينظر: المرجع نفسه ، ص ٣٧٩.

(٢) قاضي أحمد : المصدر السابق ، ص ١٠٠ . يذكر مهدي بياني (الدكتور) في كتابه (**الخطاطون المجيدون** : خطاطو النستعليق) (بالفارسية ، ج ٢) عددا مّن الخطاطين المتسمين بهذا الاسم والمتقاربين زماناً ، لذا يعصب الجزم بكون هذا الخطاط (التبريزي) أو غيره هو واضع هذا الخط ومبتكره ، لا سيما وان رواية وضعه الأسطورية ، التي رأى فيها الإمام علي بن ابي طالب كرم الله وجهه في المنام فأوحى له استلهام منظر طير الأوز في رسم أشكال هذا الخط ، لا تحمل شيئاً من واقعية تاريخية أو سند علمي .



٢-٢-١٠ خط التعليق

ومثلما ورث العثمانيون الأقلام الستة عن المدرسة البغدادية ، ورثوا هذا الخط عن المدرسة الشرقية ، وتعارفوا عليه فيما بينهم بمصطلح (تعليق) ، وتذكر بعض المصادر بأن بداية انتقال هذا الخط الوظيفية إلى الدولة العثمانية كان في عهد السلطان محمد الفاتح(١) ، وكان أبرز الخطاطين الذين نقلوه(٢) على المستويين

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٣.

(٢) ينظر مثلاً :

- Nefes Zade, Ibrahim: *Gulzari Savab*, Tashih , (Istanbul ,1939), S. 51 .

- Suyocuzade, Mehmed Necib: *Devhat-Tu-Kuttab*, Tetip: K.M. Rifat, (Istanbul) 1942), S. 34 .

التعليمي والفني : الخطاط درويش عبدي البخاري (ت ١٠٥٧هـ/ ١٦٤٧م) تلميذ الخطاط عماد الحسني (ت ١٠٢٣ هـ/ ١٦١٤ م) الذي يعد قمة الخطاطين الفرس في النستعليق ، والذي شاعت طريقته بين الخطاطين العثمانيين الذي تبعوا أسلوبه وجودوا فيه من أمثال الخطاطين : محمود أفندي الطوبخانة لي (ت ١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م) ، وسباهي أحمد أفندي (ت ١٠٩٩هـ/ ١٦٨٨م) ، وطورمش زاده أحمد أفندي (ت ١١٢٩هـ/ ١٧١٧م) ، وتلميذه كاتب زاده محمد رفيع افندي (ت ١١٨٢هـ/ ١٧٦٨م) ، وأشهرهم على الإطلاق : ولي الدين أفندي (ت ١١٨٢هـ/ ١٧٦٨م) الذي كان يلقب بـ (عماد الروم) .

وما كاد القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي ينقضي حتى ظهر خطاط التعليق العثماني الكبير محمد أسعد اليساري (ت ١٢١٣هـ/ ١٧٩٨م) ، الذي فعل بكتابات الخطاط عماد الحسني في التعليق مثلما فعل الشيخ حمد الله الأماسي بكتابات ياقوت المستعصمي في الأقلام الستة ، فاستخرج لخط التعليق أشكالاً معينة صارت أساس طريقة عثمانية ساعدت على ظهور أسلوب (الجلي) في التعليق ؛ حتى اطلق عليه بعض الباحثين والخطاطين الأتراك اسم (خط التعليق العثماني)(١) ، لتميز بعض حروفه بخصائص شكلية دقيقة يعرفها كثير من أهل الخط .

ولقد سار إبنه الخطاط : يساري زاده مصطفى عزت أفندي (ت ١٢٦٥هـ/ ١٨٤٩م) (ينظر: ٢-٢-١١) على خطاه فركز الطريقة العثمانية في التعليق (ينظر: ٢-٢-١٢).

وقد سار اكثر الخطاطين العثمانيين في خط التعليق على طريقته هذه .

---

(١) Oktay, Astanapa : *turkish Art and Architecture*, (London 1971), p325 .

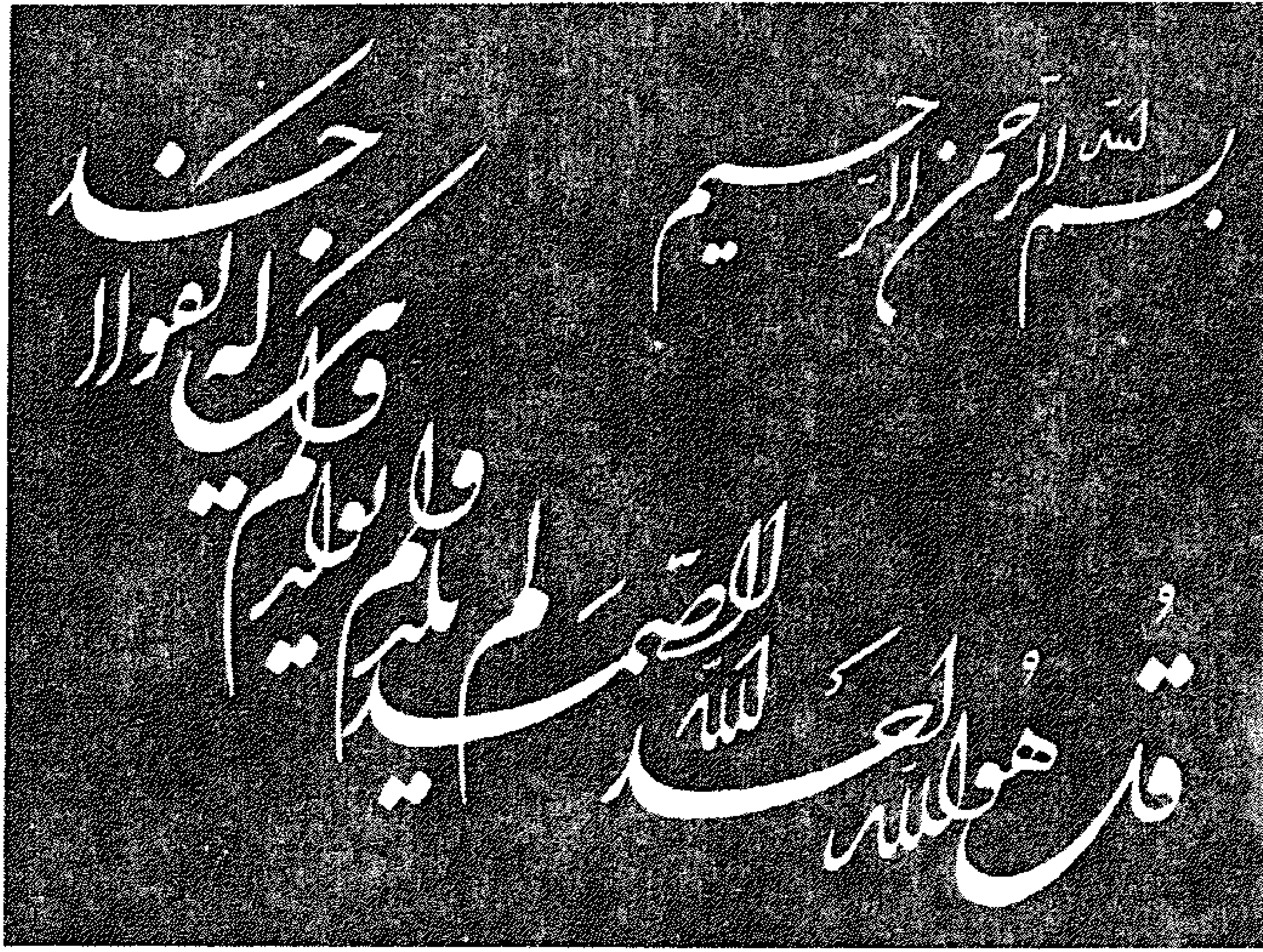


٢-٢-١١ خط يساري زاده



٢-٢-١٢ التعليق بالأسلوب العثماني

وعلى الرغم من ذلك كله ؛ لم يبدِ الخطاطون العثمانيون أي إهتمام بأساليب التعليق الأخرى كالـ(شكسته)[١] (ينظر : ٢-٢-١٣) بالذات ، الذي يمكن وصفه بانه (تعليق التعليق) ؛ إذ تكتب الكلمات المنفصلة فيه بسرعة تجعلها تبدو متصلة مضغوطة وكأنها مكسرة الصورة ؛ بما يجعل خط الشكستة هذا يفارق خط التعليق في الشكل العام ؛ على الرغم من أنه قريب منه في التفاصيل الدقيقة التي يبدو فيها الشكسته وكانه خط سريع الكتابة ، ملتف الشكل ، منعدم التنقيط ، صعب القراءة وربما لذلك يسمى أيضاً (خط الترسل) ، وربما يرجع زمان ظهوره إلى القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي .



٢-٢-١٣ خط الشكسته

رابعاً : **خطوط (عثمانية) جديدة** : لم يقف التعامل العثماني مع الخط العربي عند حدود تجويد موروثه الفني والتاريخي الذي استقبلته المدرسة الخطية العثمانية من المدرستين البغدادية والشرقية حسب ، بل كان للمدرسة العثمانية أيضاً مبتكراتها الفنية الخاصة التي شكلت ، بجدارة ، إضافات نوعية إلى التاريخ الفني

---

(١) ينظر فضائلي : المرجع السابق ، ص ص ٤٩٧-٥١٥.

للخط العربي ، منذ القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي .

ولا بد من أن يكون هذا التجويد وهذا الابتكار قد نما بعناية الدولة العثمانية ، فرافقا التطور التنظيمي للبنيتين القانونية والإدارية لهذه الدولة منذ عهد السلطان محمد الفاتح وابنه بايزيد الثاني ، فقد صارت طريقة ابن الشيخ المجودة للأقلام الستة الموروثة ناجحة ومنتشرة في أغلب أرجاء الدولة بفضل الموظفين الذين كانوا يمتهنون الخط ويكلفون بمهام رسمية في الولايات البعيدة عن العاصمة(١) ، فضلًا عن العاصمة التي كان يجري فيها توليد خطوط جديدة بدوافع رسمية ووظيفية تساهم في تمييز تراتبية الهرم السياسي والاداري للدولة ، كلما اقتضت الحاجة إلى ذلك ، فنشأت في حضن الإدارة المركزية والتنفيذية أنواع جديدة من الخط العربي، يمكن وصفها بأنها عثمانية خالصة : اسماً وأسلوباً ووظيفة ؛ فضلًا عن مبتكريها من الخطاطين العثمانيين .

ولعل بالإمكان تصنيف هذه الأنواع الخطية الجديدة الى ما يأتي :

(أ) : **الخطوط الهمايونية**(٢) : استخدم العثمانيون كلمة (خط) العربية للدلالة على :

١ . نوع من أنواع الخط العربي أو أسلوب معين من كتابة هذه الأنواع ، مثل خط الثلث وخط النسخ وخط الإجازة وغيرها .

٢ . نظام أو قانون أو أمر سلطاني ، مثل (خط شريف كولخانة) الصادر عام ١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م ، و (خط شريف همايون) الصادر عام ١٢٧٣هـ/ ١٨٥٦م .

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

(٢) همايون : المقدس ، المبارك ، ينظر شمس الدين سامي : **قاموس تركي** ، (استنابول ١٩٨٧) ، ص ١٥١٠. ولكنه يعني هنا السلطاني .

وربما ادى هذا الاستخدام الدلالي المزدوج لكلمة (خط) إلى معنى اصطلاحي مزدوج أيضاً ؛ شاع لدى مؤرخي الدولة العثمانية بعامة ؛ يفيد بأن (الخطوط الهمايونية) تعني " تعبيراً عن الإرادة الرسمية للسلطان بوجه خاص . . اي إرادته العليا واكثر قراراته الخاصة مدعاة للاحترام "[١] ، بينما تناوله الخطاطون ومؤرخو فن الخط[٢] تعبيراً جامعاً عن أنواع الخط المستخدمة في كتابة هذه الإرادة الرسمية للسلطان التي قد يمثلها فرمان أو براءة أو إنعام أو غير ذلك من الأوامر السلطانية العليا . ولاشك في أن هذا الازدواج الدلالي للمفهوم[٣] قد جاء من تلك العلاقة القائمة وظيفيًا بين القانون السلطاني الخاص وبين أنواع أو أساليب الخط التي كان هذا القانون يكتب بها .

ولذلك جاءت أهمية هذه الأنواع لدى الخطاطين العاملين في الديوان الهمايوني بحسب وجودها الكتابي الوظيفي في هذه الوثائق السلطانية العثمانية ، وتتمثل هذه الأنواع ؛ بشكل رئيس ؛ في خطي : الديواني (ينظر: ٢-٢-١٤)، وجلي الديواني (ينظر: ٢-٢-١٥).

وتتموضع هذه الخطوط بعد (الطغراء) التي يعدها البعض ؛ خطاً ؛ خطاً همايونياً آخر ؛ ربما يتقدم على كل من الديواني وجلي الديواني في التسلسل التاريخي لظهورها على مسرح التداول الوظيفي والفني (قبل العثماني . العثماني)

(١) هاملتون جب وهارولد بوون : **المجتمع الإسلامي والغرب** ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى ، دار المعارف بمصر، (القاهرة ١٩٧١، ٢٧٦/١) . ويذكر هذا المصدر التاريخي المهم بأن مفهوم (الخطوط الهمايونية) ظهر عندما أدخلت هذه القوانين والتنظيمات المهمة إلى بنية الدولة العثمانية في عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٥-١٠٠٣هـ/١٥٧٤-١٥٩٥م) .

(٢) ينظر مثلاً : زين الدين : **المصور**، ص ٣٨١، عفيفي : المرجع السابق ، ص ١٥٦.

(٣) يبدو أن الأمر قد التبس على الباحث التركي معمر أولكر (فن الخط التركي ، ص ٣٥٣) فعد (خط الديواني) و (الخط الهمايوني) نوعين مختلفين من أنواع الخط العربي ؛ ومنفصلين في خواصهما .

إذ يعتقد البعض(١) بأن (خط جلي الديواني) مثلًا ظهر بعد (خط الطغراء) ، مع تحفظنا على كون الطغراء نوعاً من انواع الخط العربي ، وبأن (خط الديواني) وضع بعد خط جلي الديواني .

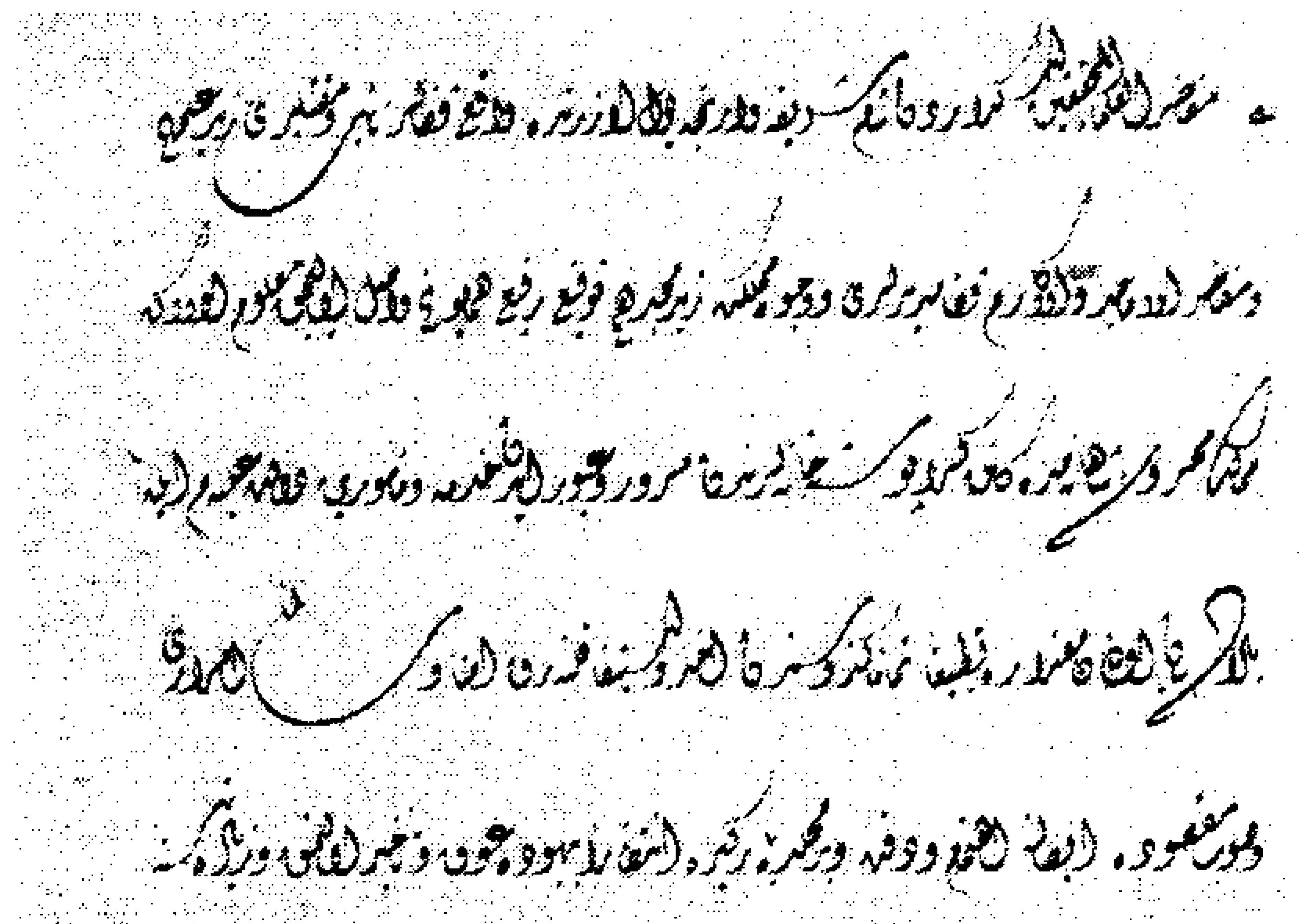
وعلى الرغم من أهمية هذا التسلسل الوظيفي والتاريخي لدى الكثير من دراسات الخط الفنية والتاريخية على السواء ، يدعو أي تحليل علمي وفني عاجل وبسيط يمكن أن نجريه للعناصر الخطية في الوثائق الهمايونية إلى إعادة النظر في أهمية هذا التسلسل بوجهيه الوظيفي والتاريخي ، لاسيما وإن إعادة النظر هذه يمكن أن تخرج من هذا التحليل بنتيجة أهم وهي : هدم البنية الفنية النوعية الثلاثية لمفهوم (الخطوط الهمايونية) ، وظهور البنية الفنية الحقيقية لهذا المفهوم متمثلة في ثنائية أخرى من أنواع الخط ، تقوم بشكل أساس على خطي الثلث والديواني اللذين يشكلان الخصائص الشكلية والتشكيلية لتلك العناصر الخطية المتسلسلة على نحو : (الطغراء ، المرسوم أو النشان ، المتن) في الوثائق العثمانية الهمايونية ، فالثلث بأشكاله وتكويناته يشكل الطغراء التي هي ليست خطاً معيناً ومستقلًا من أنواع الخط الواضحة ، بل هي تركيب أو رسم فني ووظيفي مغلق لتواقيع السلاطين العثمانيين(٢) وامضاءاتهم الرسمية على مختلف الوثائق والآثار العثمانية بدءاً من الأوراق والدفاتر مروراً بالتحف والأدوات وانتهاءً بالأبنية والممتلكات الأخرى ؛ فضلًا عن المخطوطات .

---

(١) محمد غريب العربي : **الخط الديواني .. كيف ظهر؟** ، مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية بمصر، العدد الأول ، (١٣٦٢هـ/١٩٤٣)، ص ٣٥ . ونرى أن من الصعب موافقة صاحب المقال على تحديده لسنوات تعاقب ظهور هذه الخطوط ، لاسيما وأنه قد حدد ظهور الطغراء بالحدود التاريخية لمعركة أنقرة الشهيرة التي جرت عام ٨٠٥هـ/١٤٠٢م . وهذا بحد ذاته أمر يحتاج إلى تصحيح .

(٢) كانت الطغراء معروفة قبل العثمانيين ، وبخاصة لدى السلاجقة العظام ، وسلاجقة الروم ، وسلاطين المماليك في مصر . ينظر : الفصل الرابع – المبحث الرابع .

أما خط الديواني[١] الذي بسميه[٢] بعض المؤرخين أحياناً : (الخط الهمايوني)[٣] ؛ وذلك نسبة إلى الديوان الهمايوني . . فهو الخط الأول والرئيس الذي إبتكره الخطاطون العثمانيون ، وهو الذي يشكل العناصر الخطية الأخرى للوثائق السلطانية العليا ، فكان البداية الرسمية للانقلاب الوظيفي للكتابة في الدولة العثمانية من انواع الخط العربية الموروثة إلى أنواع خطية عثمانية جديدة صارت تستخدم على نحوِ رسمي وخاص في المؤسسة السياسية المركزية العليا التي ظلت فيها بعض " التوقيعات والبراءات والإنعامات السلطانية العثمانية تكتب باللغة العربية حتى بعد فتح القسطنطينية بنحو سبعين عاماً ، وبخط خليط من النسخ والخطوط القديمة المتجانسة "[٤] كالتعليق القديم والتوقيع والرقاع وغيرها التي لا بد أن يكون العثمانيون قد أفادوا من موروثها في توليد خط الديواني .



٢-٢-١٤ خط الديواني

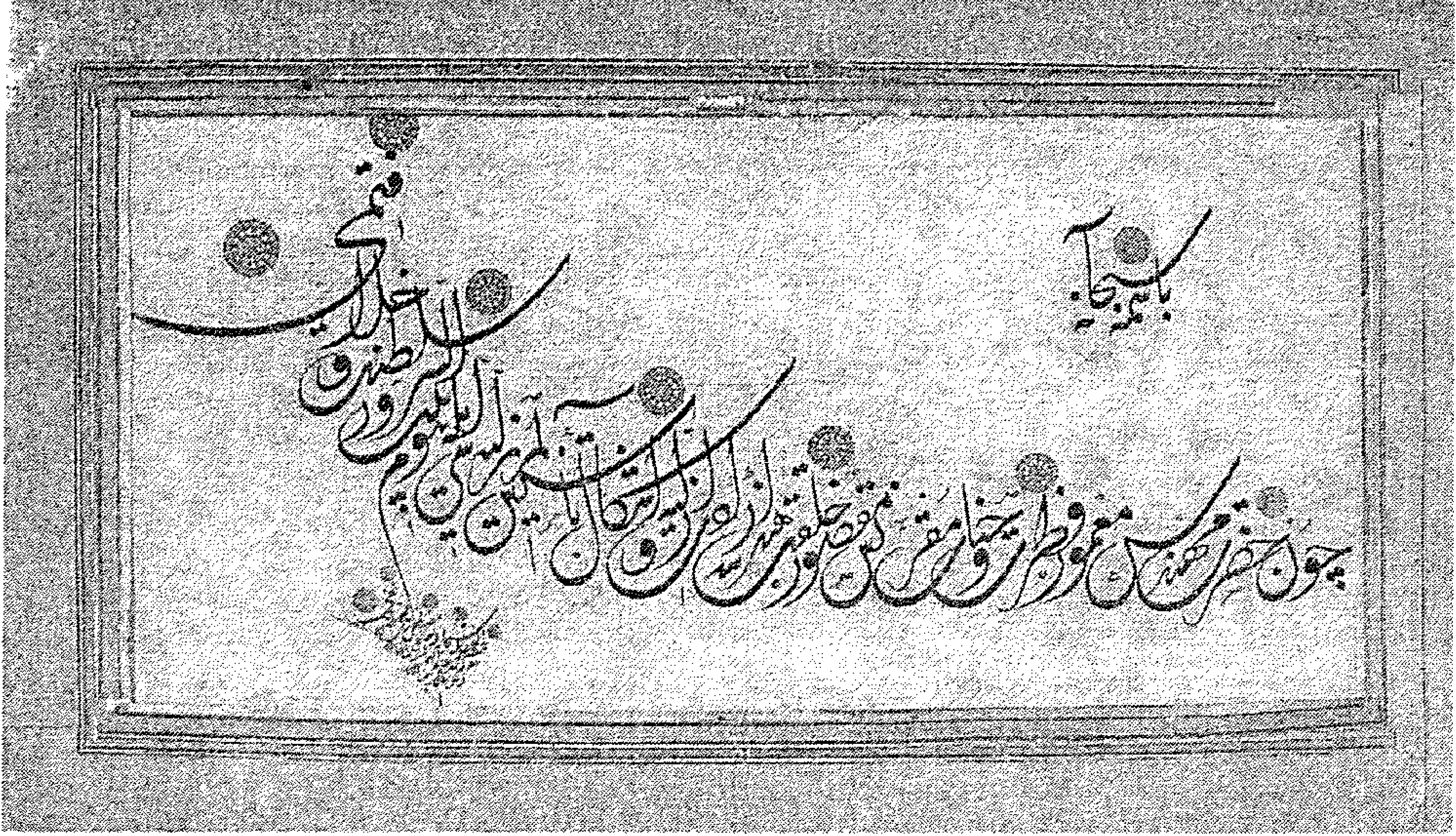
---

(١) (الخط الديواني) لكي لا يقع لبس بين الاسم في الأول والصفة في الثاني ، مع أي خط آخر من الخطوط الديوانية كالتعليق والرقعة .

(٢) يسميه بعض الدارسين: (الريحاني) و(الغزلاني)، ينظر: عفيفي: المرجع السابق، ص ١٥٦، محمد طاهر الكردي: **تاريخ الخط العربي وآدابه**، الجمعية السعودية للثقافة والفنون، (الرياض ١٩٨٢)، ص ١٤١.

(٣) العربي: المرجع السابق ، ص ٣٥ ، زين الدين : المصور، ص ١٤١، تركي عطية الجبوري : **الخط العربي الإسلامي** ، ط١، دار البيان ، (بغداد ١٩٧٥) ، ص ١٢٧.

(٤) زين الدين : المرجع السابق ، ص ٣٨٠.



٢-٢-١٥ خط جلي الديواني

وربما كان العثمانيون قد أستوحوا أشكال هذا الخط وصوره من خط التعليق القديم الذي دخل الربوع العثمانية عن طريق أذربيجان ، وحسنه خطاطوهم حتى برعوا فيه غاية من الجمال من خلال استخدامه في الوثائق الديوانية ؛ فعرف بخط (الديواني) المعروف الذي لم يكتسب نجاحاً في إيران فصار خطاً عثمانياً جديدا[١] ، ولكن مقالة رائدة عن ظهور خط الديواني ؛ نشرتها (مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية) المصرية (العدد الأول ، ١٣٦٢هـ/ ١٩٤٣م ، ص ص ٣٢٣-٣٥) ؛ تشير إلى أن هذا الخط كان قد " تكوّن من جملة أقلام حرفت أوضاعها ، ومنها أو في مقدمتها خط زلف العروس المتخلف من العصر العباسي في عهد الخليفة القادربالله " (٣٨١-٤٢٢هـ/ ٩٩١-١٠٣١م) . . ويشير آخر[٢]

(١) العزاوي : **الخط العربي في تركيا** ، سومر، ج١ و ٢/مج٣٢/١٩٧٦، ص ٤١٧.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٨٠.

إلى أن خط الديواني مشابه لخط (العقد المنظوم) الذي كتبه الطيبي في جامع كتاباته . ولعل الإفادة العثمانية من هذا الموروث كانت تدريجية وربما مضطربة مما يعدم الجزم بإمكانية تحديد البواكير الأولى الدقيقة لظهور خط الديواني إلا بأنه عُرف بصفة رسمية في الدولة العثمانية بعد فتح القسطنطينية ، إذ يتداول بعض مصادر هذا الفن ومراجعه معلومات مبتسرة بهذا الخصوص مفادها :

١ـ " إن أول من وضع قواعده هو الخطاط إبراهيم منيف الذي عاش في عهد السلطان محمد الثاني "[١] الملقب بالفاتح . . وإن الخطاط شهلا أحمد باشا (ت ١١٦٧هـ/ ١٧٥٣م) الوزير في عهد السلطان الخطاط أحمد الثالث[٢] (١١١٥-١١٤٣هـ/ ١٧٠٣-١٧٣٠م) هو الذي قام بتجويده ، وصولًا إلى مجوديه الأواخر الذين كان أبرزهم : الخطاط محمد عزت (١٢٥٧-١٣٢٠هـ/ ١٨٤١-١٩٠٢م) الذي كان معلم الخط في المكتب السلطاني .

٢ـ وأن بواكير نماذج هذا الخط الرسمية ظهرت ضمن الخطاب الهمايوني الذي بعث به السلطان سليمان القانوني (٩٢٧-٩٧٤هـ/ ١٥٢٠-١٥٦٦م) إلى شارل الخامس (ت ٩٧٨هـ/ ١٥٧٠م) قيصرالإمبراطورية الرومانية عام ٩٣٠هـ/ ١٥٢٣م[٣] . . حيث كان الشكل الوثائقي لهذا الخطاب يقوم على تسلسل عناصر الوثيقة السلطانية : الطغراء ، النشان ، المتن . . القائم بدوره على تسلسل خطوط : الثلث ، وجلي الديواني ، والديواني .

ومثلما يعد خط الثلث أصلًا لأنواع أخرى من الخط العربي ، متفرعة عنه ومتصلة به ، يعد خط الديواني أصلًا لأنواعٍ أخرى في الشكل والوظيفة ، كان أولها

---

(١) العربي: المرجع السابق ، ص ١٤، زين الدين : المرجع السابق ، ص ٣٨٠.

(٢) العربي: المرجع السابق ، ص ١٤، عفيفي : المرجع السابق ، ص ١٥٦.

(٣) ينظر: العربي: المرجع السابق ، ص ٣٥، زين الدين : المرجع السابق : ٣٨١.

وأبرزها واهمها خط (جلي الديواني) الذي كان الخطاطون العثمانيون يسمونه أحياناً[١] : (الديواني الآخر أو الخشن Iri divni) .

ولقد تباينت الآراء في هذه الصلة الفنية والتاريخية في ما بين الإثنين ، بعض الشيء ، فذهب بعض المؤرخين إلى " أن الديواني وضع بعد الجلي بمدة تقل عن خمسين سنة " بعد أن كان العثمانيون قد هذبوا خطاً أسموه (خط المرسوم) أو (جلي الديواني) اقتبسوه من " الخط الذي أدخلت فيه الزخرفة الصينية في بلاد ما وراء النهر بعد الفتح الأموي "[٢] .

وذهب مؤرخون آخرون إلى أن " من فروع الخط الديواني الذي يحمل خصائصه ومميزاته ما سمي بالخط الديواني الجلي الذي عرف في نهاية القرن العاشر الهجري وأوائل القرن الحادي عشر . . وهو يمتاز عن أصله الذي تفرع عنه ببعض حركات إعرابية ونقط مدورة زخرفية رغم أن الفباء حروفه المفردة بقيت مشابهة لأصلها الديواني كما تبدو للناظر من أول وهلة "[٣] .

وربما يفيد تفسير معنى (الجلي) هنا في الركون إلى أحد هذين الرأيين ، إذ أن الجلي في (الديواني) هو غيره في الثلث والتعليق ، بل هو معاكس له تماماً ، لأن الجلي في الخطين الأخيرين يعني الجليل[٤] والواضح الكبير[٥] ، بينما هو في

---

(١) ينظر :

Mahmud Yazir : *Eski Yazilari Okuma Anahtari* , (Anakara1978), 3Baski, S 131 .

(٢) العربي: المرجع السابق، ص ٣٤.

(٣) زين الدين: المرجع السابق، ص ٣٨١.

(٤) كامل البابا : **روح الخط العربي** ، دار العلم للملايين ، دار لبنان للطباعة والنشر، (بيروت ١٩٨٣) ، ص ١٧٦.

(٥) درمان : المرجع السابق ، ص ٢٦.

الديواني مستوحى من جلي الذهب(١) الغباري الدقيق .

وعد ناجي زين الدين في البدائع(٢) خط الديواني أصلًا لما عرف بـ (الخط السنبلي) (ينظر : ٢-٢-١٦) ، إذ يمكن أن توزن حروف الثاني بميزان حروف الخط الأول ، ولكنه نفسه زاد في المصور(٣) أن حروف السنبلي المفردة مشتقة من الديواني والطغراء والإجازة . ولم يكن الخط السنبلي معروفاً قبل عام ١٣٣٣هـ/ ١٩١٤م ، إذ اخترعه في هذا العام الخطاط عارف حكمت بن الحافظ حمزة (ت ١٣٣٧هـ/ ١٩١٨م)(٤) .



٢-٢-١٦ الخط السنبلي

(١) من حوار مع الخطاط والباحث يوسف ذنون بتاريخ ١٩٩٥/٧/٤.

(٢) ص ٤٩٣.

(٣) ص ٣٨٢.

(٤) الكردي : المرجع السابق ، ص ١٢٣

(ب) : **خطوط المعاملات**[١] : نشأت في ظل خصوصية (الخطوط الهمايونية) أنواع خطية أخرى جديدة اختصت بتنفيذ المعاملات الرسمية الجارية في بعض مؤسسات الدولة العثمانية الأساسية كالباب العالي والدفترخانة وغيرهما ؛ حتى اقترن اسم بعض هذه الانواع الخطية وظيفياً باسم بعض هذه المؤسسات ، ثم صارت هذه الخطوط ذات تداول وظيفي عام ، بل وشعبي أيضاً . وهذه الأنواع الخطية العثمانية الجديدة هي : (خط الرقعة) (ينظر : ٢-٢-١٧) و (خط السياقة) (ينظر : ٢-٢-١٨) :

بایه معنوی کافی اولیدی خلقت عالم عاطل و باطل اولوردی . علمک عمل ایله و عملک علم ایله برابر
بولنمسی ؛ زیرا انسانیت اکر یالکز علمده عبارت فرضا اولنسه عالمده هیچ برشیئک وجود خارجیسی و
صورت ظاهره سی اولماسی لازم کلیر . او حالده نوعک سعادت دنیویه و اخرویه سنی کافل اولان
تقیدات او تقیدات بولنده خواص اشیادن استفاده یه عائد تشبثات و مساعی بی معنا اولوردی .
فوق العاده شایان تذکیر و اخطار بر کیفیت بودرکه مادیونده عقل کامل ایچون قابل انکار اولمیان روحانیتی
کلیا انکار ایلدکلرندن دنیا و عقباده بیوک بر خطا اختیار وکندیلرینی ابدی صورتده عذابه کرفتار ایدرلر

٢-٢-١٧ خط الرقعة

١. **خط الرقعة** : يقول الدكتور سهيل أنور : " إن كتابة خط الرقعة هي أسرع إنجازاً من كتابة خط النسخ "[٢] ؛ لاسيما وإن الخطين كانا أكثر الخطوط العربية

---

(١) كانت الدولة العثمانية تطلق على إجراءاتها الإدارية الرسمية لفظة (معاملات) .

(٢) ينظر :

A Suheyl Unver : *Turk Yazi Cesitleri* , (Istanbul 1953) S, 20 .

استعمالًا في كتابات الاستنساخ الاعتيادي منذ " ظهرت بعض صور حروفه في هذه الكتابات على البردي من القرون الأولى للهجرة ، وتأكدت بعض صوره الأخرى في القرون التي تلت عصر ابن البواب الذي أشاع الخطوط اللينة وفي مقدمتها خط الثلث وخط النسخ "[١] حتى هذا اليوم ، مما جعل البعض[٢] يحتمل اشتقاق خط الرقعة من هذين الخطين ، وجعل البعض الآخر[٣] يعتقد إشتقاقه من خط الرقاع القديم ، وجعل البعض الثالث[٤] ينسب اختراعه إلى الخطاط البغدادي أبو الفضل بن حزين ؛ الذي لا يزال مجهولًا بالنسبة لنا ؛ ولم نستطع الوصول إلى ترجمته . ولكن الثابت ، فنياً وتاريخياً ، هو أن خط الرقعة هذا هو خط عثماني جديد بإمتياز ؛ استخدمه العثمانيون منذ القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي مروراً بالقرن العاشر الهجري والحادي عشر الهجري[٥] حتى " برزت صوره بشكل واضح في أواخر القرن الثاني عشر الهجري ؛ وأوائل القرن الذي يليه نتيجة لدواعي الحاجة إلى وجود خط يتميز بالبساطة والسرعة في الإنجاز ينسجم مع حركة اليد الطبيعية بالإضافة إلى الجمال ؛ فبرز الرقعة ممكناً الجميع من ممارسته بسهولة ويسر ؛ فهو في الواقع تطور لخطوط الاستنساخ القديمة التي لم تخضع للقواعد "[٦] .

لقد أدى الخطاطون العثمانيون دوراً كبيراً في تقعيد هذا الخط القديم الذي ربما يرجع في بعض أشكاله إلى كتابات المشق الأولى . وكان من أبرز الأسماء

---

(١) يوسف ذنون : **قواعد خط الرقعة** ، ط٥ ، مطبعة الزهراء الحديثة ، (الموصل ١٩٨٥)، ص ٤.

(٢) زين الدين: المصور، ص ٣٨٤.

(٣) أحمد رضا: **رسالة الخط** ، مطبعة العرفان ، (صيدا ١٣٣٢هـ/١٩١٤م) ، ص ٤٨.

(٤) أولكر: المرجع السابق ، ص ٣٥٢.

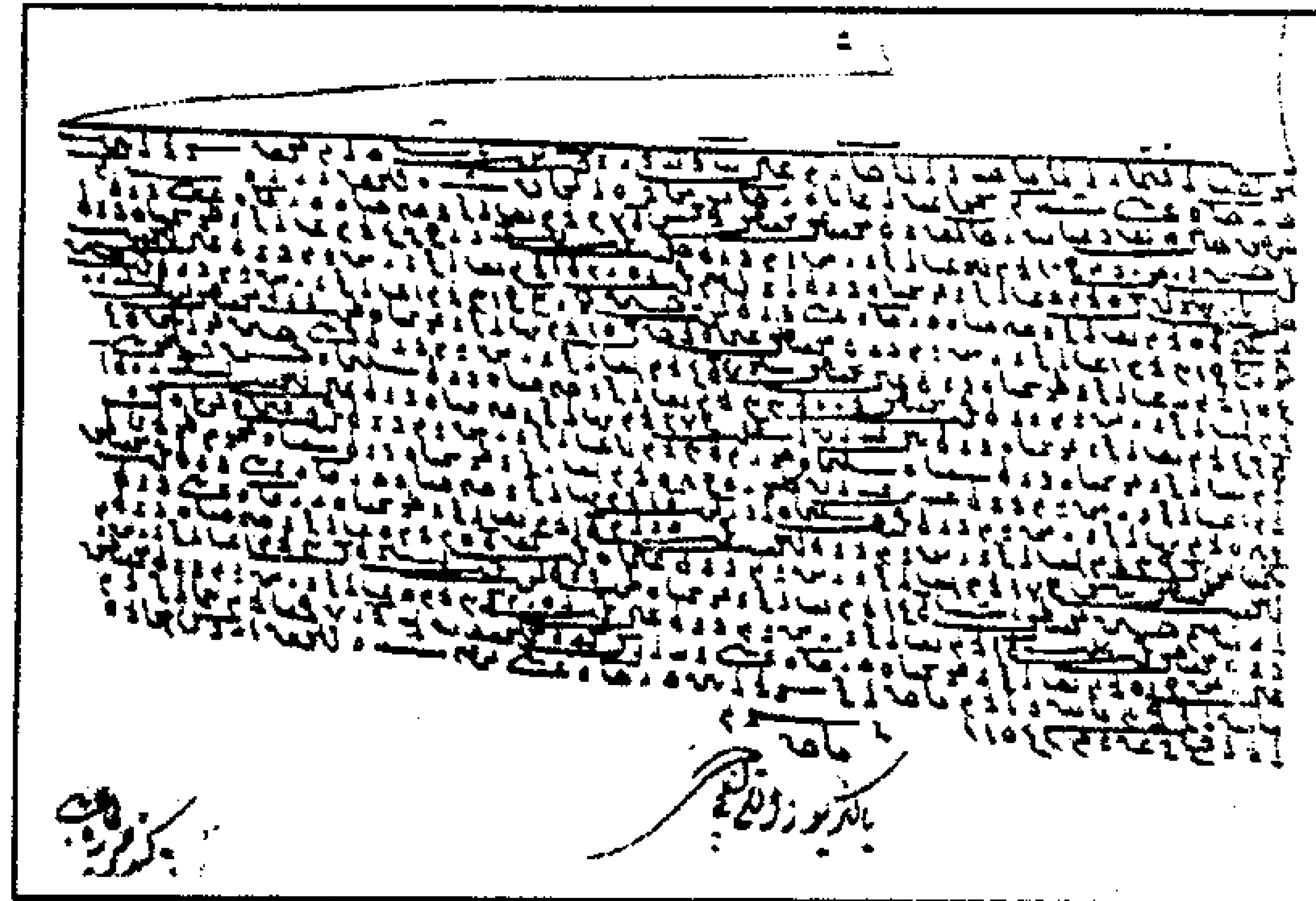
(٥) ينظر: زين الدين : المرجع السابق ، ص ٣٨٤.

(٦) ذنون: المرجع السابق ، ص ٤.

التي درجت مراجع الخط[1] على الإشادة بدوره في هذا المجال هو الخطاط ممتاز بك (أبو بكر محمد بن مصطفى أفندي : ولادته : ١٢٢٥هـ/ ١٨٩٣م) ، وكان مدرساً للسلطان عبد المجيد الأول (١٢٥٥-١٢٧٨هـ/ ١٨٣٩-١٨٦١م) .

كان هذا الخطاط مختصاً بذلك النوع الكتابي من الخط واسع الانتشار في الدولة العثمانية ؛ فعكف على دراسته ؛ ووضع قاعدة لكتابته بميزان النقط على غرار موازين الخطوط العربية اللينة في عام ١٢٨٠هـ/ ١٨٦٣م . ويذكر في هذا المجال كذلك الخطاط محمد عزت الذي أرسى قواعد هذا الخط الأخيرة في كراسته الشهيرة (ترجمان خطوط عثماني) التي أصدرها مطبوعة لأول مرة مع أخيه الخطاط الحافظ تحسين (١٢٦٣-١٣٣٠هـ /١٨٤٧ -١٩١٢م) في عام ١٢٩٢هـ/ ١٨٧٥م ، وهذبها في إصدار جديد عام ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م .

ومن هذه الكراسة شاعت طريقة الخطاط محمد عزت وعم أسلوبه في كتابة خط الرقعة الذي ما لبث ؛ بفضل ذلك ؛ أن إستقر واضحاً مستقلًا بين أنواع الخط العربي الحديثة والمعاصرة . ولعل من الجدير بالذكر في هذا السياق : أن نشير هنا إلى ما ذكره لي الأستاذ يوسف ذنون ، الخطاط والباحث العراقي المعروف ، من أنه رأى خط الرقعة في كراسة عثمانية مطبوعة بتأريخ (١٢٥٩)، أي قبل كراسة عزت .



٢-٢-١٨ خط السياقة

(١) ينظر مثلاً : زين الدين : المرجع السابق ، ص ٣٨٤.

٢ـ **خط السياقة** : اشتهر هذا الخط بلفظته العثمانية (سياقت) ، إذ يعد من أشهر الخطوط العثمانية الجديدة التي امتازت بها المدرسة الخطية العثمانية ؛ بل الإدارة العثمانية ذاتها لشيوعه الوظيفي في معاملاتها المالية ، العينية والنقدية . وهذا النوع من أنواع الخط يمتاز على وجه الخصوص بكونه أشبه ما يكون بكتابة معماة أو خطٍ مغلقٍ ؛ إلا على خاصة المشتغلين بالإدارة المالية العثمانية وعلى بعض أهل الخط العارفين برموزه وقواعده الكتابية والقرائية على حد سواء ، إذ " يمتاز باختصار حروفه ، ولا يمكن قراءته إلا من قبل خبراء لعدم وجود تنقيط حروفه "[١] في الغالب ، وكذلك لفقدان القواعد الأساسية التي يُبنى عليها تركيب الحروف على مر الزمن[٢] .

يقول أشهر المشتغلين على هذا الخط ، الباحث والخطاط محمود يازير : " إن رسوم حروفه أشبه ما تكون بالخط الديواني مزيجاً بخط الرقعة وبخط الكوفي ، وهو على نوعين : منقوط وغير منقوط "[٣] .

ولذلك تبدو أشكال حروفه وأسماء أشهر السنة وأيام الأسبوع والأرقام والأعداد وكأنها رموز مغايرة لأشكالها المعهودة جميعاً في اللغة العربية والكتابة العربية ، مما رسخ الاعتقاد لدى الكثير من دارسيه بأن تسميته بهذا الاسم جاءت لأن " قراءته تتطلب الأخذ بسياق المعنى والقرينة لمفهوم السابق على اللاحق "[٤] .

ولكن المؤرخ عباس العزاوي يشير الى " إن خط السياقة كان معروفاً في عهد

---

(١) أولكر: المرجع السابق ، ص ٣٥٢.

(٢) Unver : Op. Cit, p . 22 .

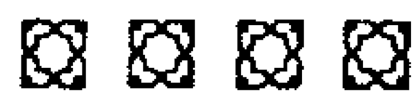
(٣) Yazir : Op. Cit, O. 114 .

(٤) زين الدين: المرجع السابق، ص ٣٨٤.

المغول "[١] الأيلخانيين في العراق ، معتمداً في ذلك على ما ذكره ابن الطقطقي (ت ٧٠٩ هـ/ ١٣٠٩م) في كتابه : (الفخري في الآداب السلطانية)[٢] .

ولعل ما يدعم هذا الرأي ويعزز إشارته التاريخية المهمة هذه ما ورد عن (الأرقام الديوانية)[٣] في كتاب : الصابي (أبو الحسين هلال بن المحسن ، ت ٤٤٨هـ/ ١٠٥٦م) الموسوم بـ (رسوم دار الخلافة)[٤] العباسية البغدادية . ويخالف محمود يازير[٥] هذا الرأي ؛ ويعارضه . وثمة رأي توفيقي بين الإثنين ، أو على الأقل ؛ هو قريب منهما على حد سواء ، ويتمثل هذا الرأي في " أن الخط المسمى (سياقت) أحدثه الأتراك منذ عهد السلاجقة في آسيا الوسطى كما تشهد بذلك وثائق الدولة العثمانية القديمة "[٦] .

وختام القول هنا : مهما يكن الرأي حول الجذور التاريخية لخط السياقة ، فإن أقدم استخدام عثماني رسمي لـ (سياقت) يعود إلى عهد السلطان محمد الفاتح الذي كتب حجة وقفية بهذا النوع من الخط العربي[٧] .



(١) سومر، ج١-٢، مج ١٩٧٦/٣٢، ص٤١٦ .

(٢) يقول ابن الطقطقي : « تختلف علوم الملوك باختلاف آرائهم ، فأما علوم ملوك الإسلام فكانت علوم اللسان كالنحو واللغة والشعروالتاريخ ، وأما في الدولة المغولية فرفضت تلك العلوم كلها ونقضت فيها علوم آخر وهي علم (السياقة) والحساب لضبط المملكة وحصر الدخل والخرج ... الخ » . ينظر: **الفخري** ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، (القاهرة . د، ت) ، ص ١٦.

(٣) ينظر بشأنها :

Salahaddin Elker : *Divan Rakamlari* , (Ankara1953), Lev, 1-21 .

(٤) تحقيق : ميخائيل عواد ، المطبعة العاني ، (بغداد ١٩٦٤) .

(٥) يازير: المرجع السابق ، ص ١٤٤.

(٦) زين الدين : المرجع السابق ، ص ٣٨٣.

(٧) العزاوي : المرجع السابق ، ص ٤١٥.

الفصل الثالث

الخط العربي في الدولة والمجتمع العثمانيين

المبحث الأول : دولة الخطاطين

المبحث الثاني : مجتمع الخطاطين

المبحث الثالث : الخط العربي في التعليم العثماني

المبحث الرابع : الخط العربي في الإدارة العثمانية

المبحث الأول

دولة الخطاطين

ظهر الإهتمام العثماني الرسمي بفن الخط منذ وقت يمكن القول عنه بأنه كان مبكراً من حياة الدولة العثمانية وتكامل كيانها الإجتماعي ونضج هويتها الثقافية المميزة عبر العديد من المظاهر والمعالم والتقاليد والإجراءات التي يبدو الخط العربي واحداً منها ؛ بل يمكن إعتباره شرياناً حيوياً في نسيجها الداخلي ؛ إذ كانت لهذا الفن مكانة خاصة في الدولة والمجتمع العثمانيين ، جعله أشبه ما يكون بالنسغ الصاعد النازل في كيانها بعامة وفي مؤسساتها السياسية والاجتماعية والدينية والتعليمية وغيرها بخاصة ، فقد انشغل رجال المؤسسة السياسية العثمانية من السلاطين والأمراء والصدور العظام وشيوخ الإسلام وقضاة العسكر وغيرهم بفن الخط العربي انشغالًا كبيراً وواضحاً ، من خلال ما قام به كثير من هؤلاء الساسة من أدوار متعددة تصب كلها في رعاية هذا الفن وتشجيع أهله ؛ من خلال :

١ـ اعتبار الخط عنصراً من عناصر الثقافة العثمانية ؛ وحاجة حضارية من حاجات الدولة والمجتمع ؛ وذلك من خلال الاهتمام بدور هذا الفن الوظيفي في مؤسسات الدولة بعامة ، والمؤسسة الإدارية الرسمية بخاصة .

٢ـ الإهتمام الرسمي بتعلم هذا الفن وتعليمه ونشره عبر المؤسسات الاجتماعية والدينية والتعليمية وغيرها ، بل وصنع مؤسسات أكاديمية رسمية خاصة (مدرسة الخطاطين) به في هذا الصعيد .

٣ـ الإشراف السلطاني المباشر على تجويد أنواعه وتوليد ما يمكن من الأساليب والأنواع الجديدة له ، بل ومزاولته والعمل الفني به لتنفيذ آثار خطية خاصة ؛ ككتابة المصحف الشريف ؛ على سبيل المثال لا الحصر .

وربما كان العثمانيون قد بالغوا في هذا الإهتمام بفن الخط العربي ؛ حتى كان من مظاهر ذلك : قبول الدولة العثمانية مقايضة المال بالمخطوطات على سبيل الجزية من غير المسلمين[١] ، وحسن معاملة الخطاطين في الدول التي هزمتها الدولة العثمانية ، واستقدام بعض هؤلاء الخطاطين الذين كانوا في بلاط هذه الدول إلى البلاط العثماني كما فعل السلطان محمد الفاتح في استقدام الخطاطين من بلاط السلطان حسن الطويل حاكم دولة (آق قويونلي = الخروف الأبيض : ٨٧٢-٩١٤هـ/ ١٤٦٨-١٥٠٨م) ودواوينه الرسمية[٢] ، وكما فعل السلطان سليم الأول في استقدامهم من البلاط الصفوي في إيران والبلاط المملوكي في مصر[٣] الى البلاط العثماني الذي كان الخطاطون يحظون فيه بالمكانة الخاصة والرعاية والاكرام ببعض الوظائف الخاصة والمهام الشريفة .

كان السلاطين من أكثر رجال الدولة العثمانية اهتماماً بفن الخط تقريباً ، إذ يندر أن لا نجد علاقة من نوع ما بين أحدهم وهذا الفن ، حتى إن بعض هؤلاء السلاطين كانوا خطاطين بارزين في السجل العثماني لهذا الفن .

ويمكن القول بأن الإهتمام العثماني الرسمي بفن الخط العربي يبدأ بشكل واضح وملموس مع السلطان محمد الفاتح الذي ربما جاء إهتمامه الرسمي بهذا الفن من إهتمامه الشخصي بمخطوطات الكتب والمصاحف التي بلغت العناية الخاصة بها مبلغاً فائقاً لا مثيل له في طلبها بكل الوسائل والمجالات الممكنة والمتاحة ، حتى إن السلطان محمد الفاتح كان يقوم بتكليف ولاته بالطلب من الخطاطين في ولاياتهم نسخ الكتب لأجل مكتبته الخاصة ، كما فعل مع إبنه وواليه

---

(١) بروكلمان : الأتراك العثمانيون ، ص ٥٦ ، مرزوق : المرجع السابق ، ص ٣٦.

(٢) درمان : المرجع السابق ، ص ١٨٦.

(٣) البكباشي عبد الرحمن زكي : **السيف في الشرق الأدنى** ، الكتاب (مجلة . القاهرة) السنة الأولى/ الجزء الخامس/ ربيع الأول ١٣٦٥- مارس ١٩٤٦، ٦٥٠.

على (أماسيه) : بايزيد الثاني ؛ الذي طلب ذلك الى الخطاط حمد الله الأماسي وتلامذته ومعاصريه من الخطاطين .

وإذا كان بالإمكان تأشير بدايات النهضة العثمانية لفن الخط في عهد هذا السلطان الذي أرسى أسس نهضة علمية وفنية واسعة للدولة كان للخط نصيب وافر منها ، صار به عهده يسمى (عهد الخطاطين)[١] لكثرتهم فيه . . فإن ابنه وخلفه السلطان بايزيد الثاني كان أول سلطان عثماني يباشر بنفسه هذه النهضة ويتعاطى فن الخط شخصياً ليكون أول خطاط بين السلاطين العثمانيين .

ولعل قراءة عاجلة في سير السلاطين العثمانيين تكشف عن أن عدداً غير قليل منهم كانوا خطاطين ؛ تعلموا أصول هذا الفن ؛ وعملوا بتقاليده ؛ حتى حصل بعضهم على (الإجازة) فيه ؛ وصنعوا العديد من الأعمال الفنية التي ما لاتزال قائمة الى اليوم .

ولعل من أبرز هؤلاء السلاطين الخطاطين :

١- بايزيد الثاني : كان أكثر السلاطين توفيقاً بين شؤون الدولة السياسية والعسكرية وبين شؤونها الأدبية والثقافية ؛ إذ عرف بانصرافه إلى الفلسفة بعامة والتصوف بخاصة حتى لقبه المؤرخون العثمانيون بـ (الصوفي)[٢] .

درس بايزيد الثاني الخط على يد الشيخ حمد الله الأماسي عندما كان الأول والياً على أماسيا . ولما اعتلى عرش الدولة في عام ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م دعا استاذه إلى استانبول العاصمة ليجعله معلم الخط في السراي العثماني وخطاطه الأول ورئيس الخطاطين فيه . وقد أبدى هذا السلطان لأستاذه كل اهتمام وتقدير إذ كان

---

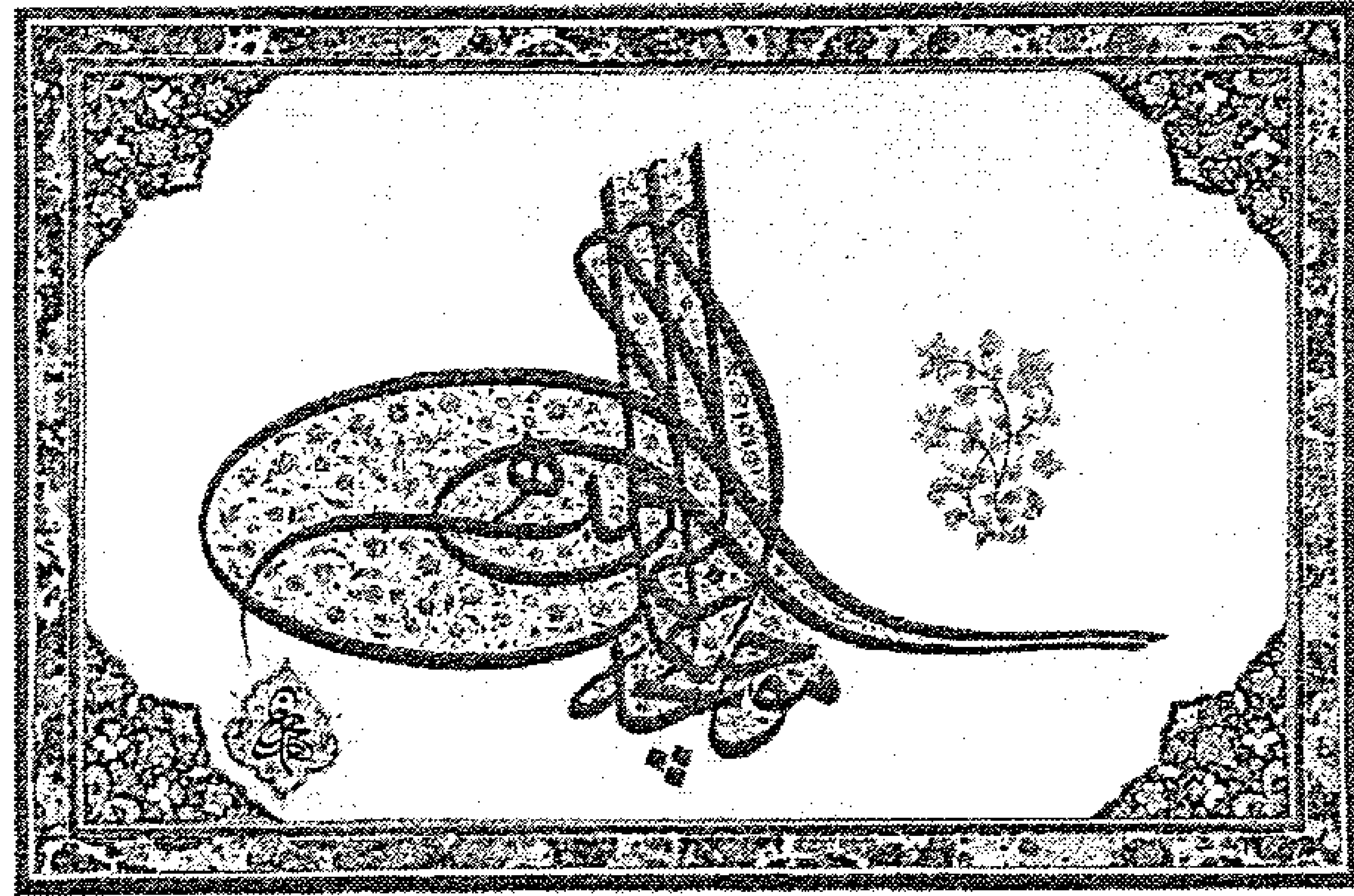
(١) عرض مؤلف كتاب (خطاطو عهد الفاتح) لسيرأبرز ثلاثة وثلاثين خطاطاً تركوا آثاراً واضحة وبارزة .

(٢) مصطفى : المرجع السابق ، ص ٧٦.

السلطان يُجلس الشيخ حمد الله في صدر مجالس العلماء ، وفتح له الخزانة السلطانية الخاصة التي تحوي نفائس الخطوط ومنها خطوط ياقوت المستعصمي التي أفصح هذا السلطان للشيخ الاماسي عن رغبته في دراستها ومحاولة تجويد الخط على وفق أفضل أشكالها ، فضلاً عن أن بايزيد الثاني كان يمسك بنفسه الدواه للشيخ حمد الله وهو يكتب[١] .

٢. **مصطفى الثاني** (١١٠٦-١١١٥هـ/ ١٦٩٥-١٧٠٣م) : تلمذ للخطاط الكبير الحافظ عثمان ، وكان يمسك الدواة لأستاذه وهو يكتب . شهد الخط على عهده ازدهاراً كبيراً ومتميزاً[٢] .

٣. **أحمد الثالث**[٣] : تلمذ قبل توليه العرش للحافظ عثمان ، اشتهر بولعه بكتابة الطغراء بنفسه على رأس الفرمانات الصادرة من الديوان الهمايوني . وكان من أبرز الخطاطين العثمانيين (ينظر : ٣-١-١) .



٣-١-١ طغراء بخط السلطان أحمد الثالث

(١) درمان: المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

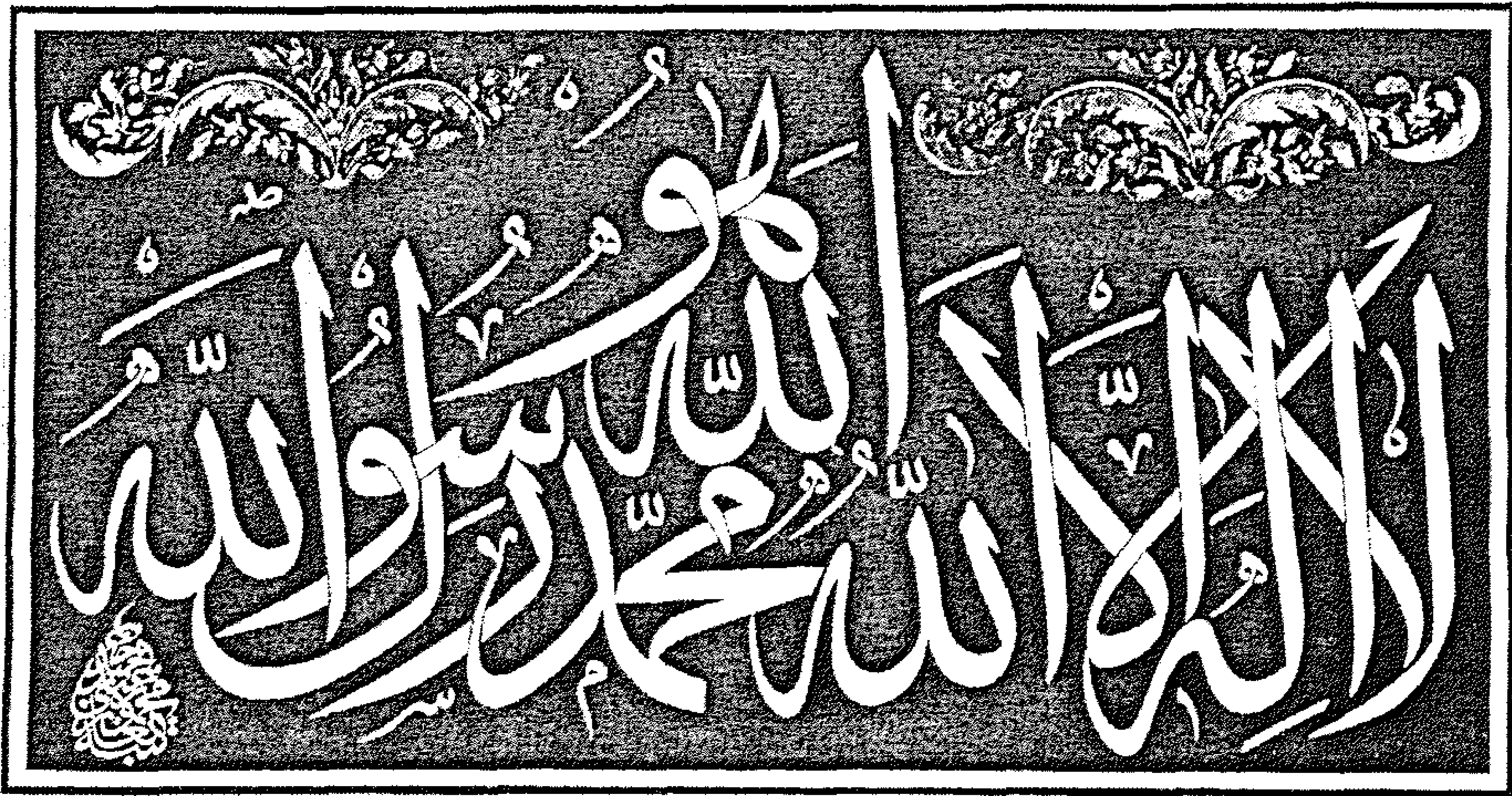
(٣) ينظر :

Cihan Ozsayiner : *Hattat Osmanli Padishlari* , Antika, Nisan 1985, S.26-27 .

٤ـ **عبد الحميد الأول** (١١٨٧-١٢٠٣هـ/ ١٧٧٣-١٧٨٩م) : تلمذ للخطاط مصطفى عزت[١] قاضي العسكر .

٥ـ **سليم الثالث** (١٢٠٤-١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩-١٨٠٧م) : تلمذ للخطاط عبد القادر شكري (ت ١٢٢١هـ/ ١٨٠٦م) ، وأعجب بخط الخطاط العثماني الكبير مصطفى راقم فأكرمه وعينه مسؤولاً عن رسم السكة وتنظيم الطغراء[٢] .

٦ـ **محمود الثاني** (١٢٢٣-١٢٥٥هـ/ ١٠٨-١٨٣٩م) : تلمذ لراقم وطلب منه العناية بوضع طغراء خاصة له[٣] ، وأكرم خطاطي عهده الكبار منهم بخاصة مثل مصطفى عزت وعبد الله زهدي (ت ١٢٩٦هـ ١٨٧٩م) وآخرين[٤] ، وكان السلطان محمود الثاني أكتب السلاطين جودة بخط الثلث[٥] (ينظر : ٣-١-٢) .



٣-١-٢ الشهادتان بخط السلطان محمود الثاني

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٢٠٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٩٩، ص ٢٠٤ .

(٣) Ozasayiner : Op. Cit, P. 27 .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٠٥، عفيفي : المرجع السابق ، ص ٤٤٦.

(٥) عفيفي : المرجع نفسه ، ص ٤٣٨.

٧. **عبد المجيد الأول**[١] : أجازه مصطفى عزت سنة ١٢٥٩هـ/ ١٨٤٣م[٢] . كان كريماً جداً مع الخطاطين حتى أنه أهدى بعضهم داراً لإعجابه بخطه[٣] ، أحب طريقة الخطاط الكبير محمود جلال الدين وأثر في نشرها في أوساط الخطاطين[٤] (ينظر : ٣-١-٣) .



٣-١-٣ لوحة بخط السلطان عبد العزيز

وفضلًا عن هؤلاء البارزين من السلاطين الخطاطين (ينظر : ٣-١-٤) ، فإن هناك

---

(١) ينظر :

Cihan Ozaayiner : *Hattat Osmanli Padisahlari* , II, Antika, Mayis 1985, 40- 45

(٢) ينظر عن هذه الإجازة :

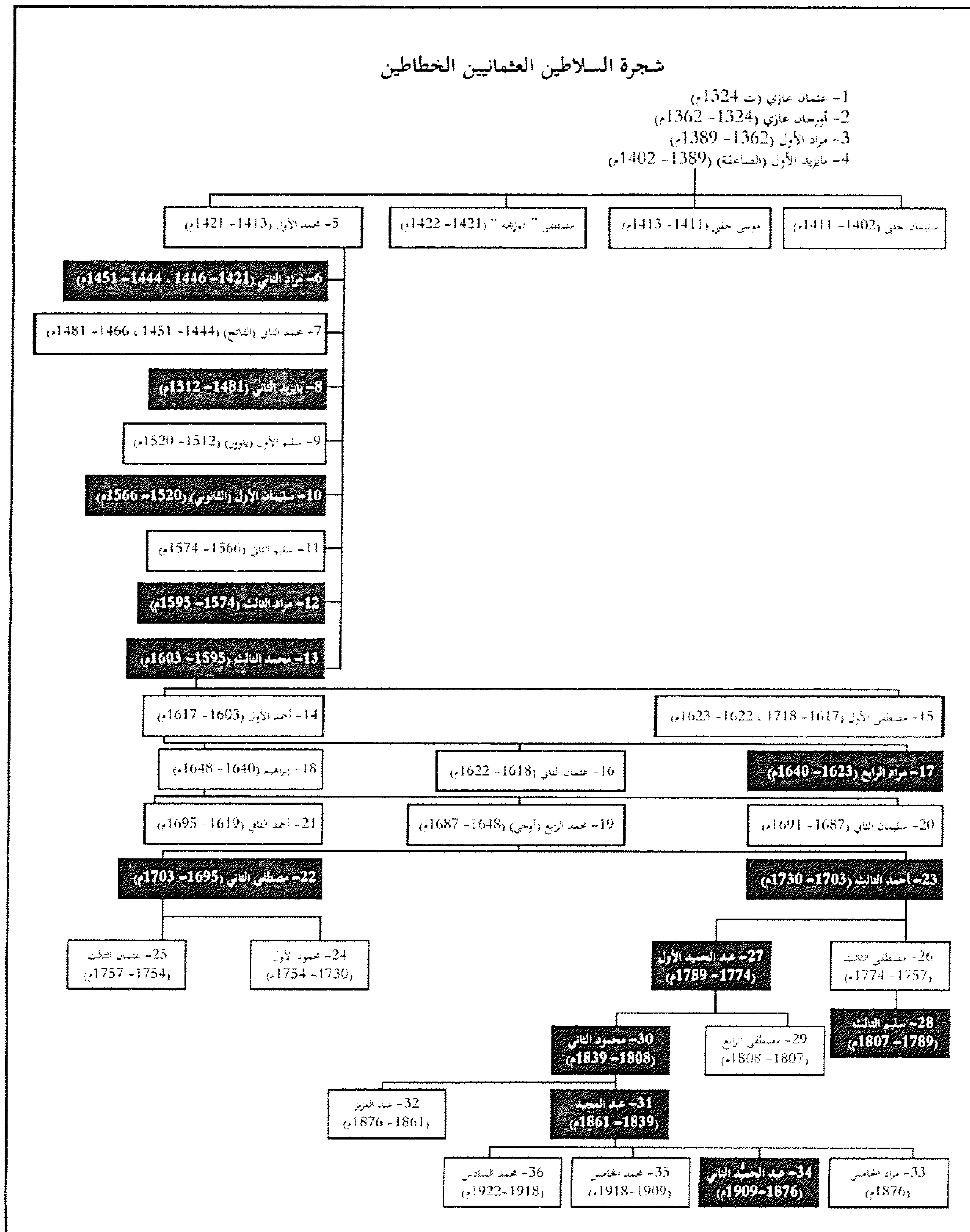
Ibnulemin Mahmud Kemal Inal: *Son Hattatlar*, (Istanbul, 1955), S, 38 .

وكذلك: زين الدين: المصور، ص ٢٧٩.

(٣) درمان : المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢١١.

آخرين لا يجب إغفالهم في هذا المجال، لعل من أبرزهم[١]: سليمان القانوني ، ومحمد الثالث (١٠٠٤-١٠١٢هـ/ ١٥٩٥-١٦٠٣م)، ومراد الثاني، ومراد الثالث، ومراد الرابع (١٠٣٣-١٠٥٠هـ/ ١٦٢٣-١٦٤٠م) ، وعبد الحميد الثاني.



٣-١-٤ شجرة الخطاطين من السلاطين العثمانيين

(١) الكردي : المرجع السابق ، ص ص ٢٥٣- ٢٥٥.

ويبدو بأن أغلب رجال الدولة العثمانية الآخرين كانوا قد نهجوا على منهاج سلاطينهم في الإهتمام بفن الخط العربي .

ويبدو بأن الوزراء كانوا في طليعة هؤلاء الساسة العثمانيين ؛ فقد كتب كمال جيغ مقالاً في مجلة (دنيا التاريخ)[١] بعنوان (الوزراء الخطاطون) استكمالاً لمقال سابق كتبه عن (السلاطين الخطاطين)[٢] ، أحصى فيه عدداً كبيراً منهم يربو على الـ (٣٥) وزيراً عثمانياً[٣] من المشتغلين فعلاً بفن الخط العربي .

ولعل من أبرز هؤلاء الوزراء الخطاطين الذين تركوا آثاراً خطية وأثروا في مسيرة الخط العثمانية :

١ـ محمد فرهاد باشا[٤] (٢٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م) : كان أبرز الذين درسوا الخط على الخطاط أحمد قره حصاري ، إذ كان أكثرهم قابلية وولعاً وتمكناً حتى أتقن هذا الفن اتقاناً فذاً تمثل في ما كتبه من المصاحف الرائعة والنفيسة حتى عد ما كتبه منها من اندر المصاحف وأعلاها فصار يبيع النسخة الواحدة منها بمئة قطعة نقدية ذهبية ؛ فقد كان قد انصرف الى العناية بخط المصحف الشريف وإخراجه متناً وحواشٍ حتى صار له من ذلك مصدر كسب هام ، بالرغم من مشاغله الرسمية

---

(١) ينظر :

Kemal Cig : Hattat Verzirler, Tarih Dunyasi, Cilt , 2, Eylul (1950),(429-431) .

(٢) ينظر :

Kemal Cig : Hattat Padisahlari , Tarih Dunyasi, 15 Haziran 1980, S.190-197 .

(٣) تنظر قائمة أسماء الوزراء الخطاطين في : الكردي : المرجع السابق ، ص ص ٢٥٣-٢٥٥ ، وكذلك في (ص ٤٣١) من دنيا التاريخ (١٩٥٠/١٠/٢) . وتقارن مع قائمة الوزراء في الدولة العثمانية المدرجة في (الملحق الأول) من كتاب كل من Stanford Shaw & Kural Shaw الموسوم :

History of the Ottoman Empire and Modern Turkey.

(٤) ينظر :

Gig : Hattat Vezirler, S. 430 .

الكثيرة في البلاط العثماني .

٢ـ حسن باشا ميراخور (ت بعد ١٠٤٢هـ/ ١٦٣٢م) : بدأت شهرته الخطية في الأندرون[١] الهمايوني حيث تتلمذ على يديه عدد كبير من الطلبة . ومنه تدرج في المناصب الحكومية الرسمية العالية حتى انتهى والياً على البوسنة عام ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م . صدر أمر سلطاني بقتله فاختفى عن الأنظار ، ثم جاء خلسة إلى استانبول فأمضى فيها بقية حياته سراً[٢] .

٣ـ محمد باشا البلغاردي (ت ١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م) : بلغاري الأصل ، قدم استانبول ودرس فيها الخط على الحافظ محمد افندي (ق ١١هـ/ ١٧م) الذي منحه الإجازة ، تدرج في الوظائف حتى نال منصب الوزارة ، واشتهر بإتقانه الخط[٣] .

٤ـ فاضل أحمد باشا كوبرلو (ت ١٠٨٧هـ/ ١٦٧٦م) : درس على الخطاط العثماني الكبير درويش علي (ت ١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) خطي الثلث والنسخ ، ومشق عليه طويلًا حتى صارت شهرته في الخط تعدل شهرته في السياسة . ترك آثاراً خطية كثيرة وهامة[٤] .

٥ـ أحمد شهلا باشا : الذي اشتهر بتجويده للخط الديواني ونشره له في أغلب الولايات العثمانية من خلال رحلات خاصة قام بها على عهد السلطان أحمد الثالث .

(١) الـ (اندرون) : لفظة فارسية تعني (في داخل) ، وتطلق اصطلاحاً على المؤسسة التربوية والتعليمية الخاصة بالقصر الهمايوني ، إذ يجري فيها تنشئة وتعليم خاصة السلطان من الأمراء والأبناء وذويه والناشئين في خدمته .

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٣١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٣٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٣١.

ومثلما كان هؤلاء السلاطين والوزراء الخطاطون ؛ كان هناك أيضاً ساسة عثمانيون آخرون[1] عنوا بهذا الفن ؛ ولم يكونوا أقل اهتماماً بالخط من السلاطين والوزراء ، ولا أقل شأناً منهم فيه ، إذا لم نقل أنهم ربما كانوا أكثر اهتماماً حتى برز من شيوخ الإسلام ، وقضاة العسكر ، وأغوات الانكشارية ، والمستشارين ، والقضاة ، وغيرهم خطاطون صارت لهم مكانتهم المعلومة في السجل العثماني لفن الخط . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى : يمكن القول بأن عدداً غير قليل من الخطاطين كانوا قد تقلبوا في العديد من هذه المناصب الحكومية المرموقة في الدولة العثمانية .

ولعل من أشهر هؤلاء الخطاطين الذين اشتهروا بوظائفهم الرسمية المميزة :

١. مصطفى راقم الذي كان مدرساً ؛ فمسؤولًا عن رسم السكة وتنظيم الطغراء؛ وأصبح قاضياً لأزمير ثم قاضي عسكر الأناضول .

٢. مصطفى عزت الذي اشتهر توقيعه (قاضي العسكر) في الواحه الخطية ثم اصبح رئيس العلماء .

٣. ولي الدين أفندي الذي تنقل من مدرس إلى مفتش للحرمين الشريفين إلى قاضي عسكر حتى استقرت وظيفته شيخاً للإسلام في الدولة .

٤. عرب زاده محمد سعد الله أفندي (١١٨٠-١٢٥٩هـ/ ١٧٦٧-١٨٤٣م) قاضي عسكر ورئيس علماء .

٥. علي حيدر بك (١٢١٧-١٢٨٧هـ/ ١٨٠٢-١٨٧٠م) الذي عمل بالتدريس والقضاء وغيرهما من الوظائف والتشريعية .



(١) ينظر الكردي : المرجع السابق ، ص ص ٢٥٣-٢٥٥، وكذلك درمان: المرجع السابق، ص ص ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٥.

المبحث الثاني

مجتمع الخطاطين

انعكست المكانة السياسية لفن الخط العربي في الدولة العثمانية ، والقدسية الدينية الصوفية التي يتمتع بها في المجتمع العثماني على واقع هذا الفن ومكانته في الوسط الاجتماعي العثماني تأثيراً في بعض التقاليد المعبرة عن الروابط الاجتماعية؛ وكذلك في التقاليد المفضية إلى تمتين هذه الروابط ، فقد جرى السلاطين العثمانيون على عادة تهادي المصاحف النفيسة خطاً وتذهيباً ، سواء عندهم تقديمها وقبولها ، فقد كانوا يوقفون النسخ الباذخة من المصحف الشريف والمخطوطات الأخرى على الحرمين الشريفين والجوامع الكبيرة فضلًا عن التكايا والمدارس العثمانية . فعلى سبيل المثال لا الحصر ؛ كانت من أشهر تلك المصاحف الموقوفة : المصحف الذي كتبه الشيخ حمد الله الأماسي بخط يده خصيصاً لوقفية السلطان محمد الفاتح على الروضة النبوية المطهرة ؛ ؛ حيث صار هذا المصحف مثالًا سامياً في صناعته وفي فنه ، لما كان السلاطين العثمانيون اللاحقون يوقفونه من المصاحف الشريفة على الحرمين الشريفين .

ولعل خير مثال على ذلك هو طلب السلطان أحمد الثالث من الخطاط شكر زاده محمد أفندي (ت ١١٦٦هـ/ ١٧٥٣م) بأن يكتب له ثلاثة مصاحف وقفية تقليداً لمصحف الشيخ حمد الله الأماسي ؛ فشجعه على أداء فريضة الحج والمكوث في المدينة المنورة عدة أعوام للقيام بذلك[1] .

وكان من أشهر المصاحف الموقوفة أيضاً المصحف الذي كتبه بخطه الخطاط حسن رضا (١٢٦٥-١٣٣٨هـ/ ١٨٤٩-١٩٢٠م) ليوقفه السلطان محمد الخامس

---

(١) درمان: المرجع السابق ، ص ١٩٧.

(١٣٢٧-١٣٣٧هـ/ ١٩٠٩-١٩١٨م) على دائرة البردة النبوية داخل قصر طوب قابي باستانبول[١] .

وكان ذوو السلاطين يوقفون مثل هذه الوقفيات المصحفية الكريمة ؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر : أهدت والدة السلطان عبد العزيز (١٢٧٨-١٢٩٣هـ/ ١٨٦١-١٨٧٦) مصحفاً نفيس الخط مذهباً ؛ كتبه الخطاط الحافظ محمد أمين الرشدي (ق ١٣ هـ/ ١٩ م) إلى جامع الإمام أبي حنيفة (النعمان بن ثابت الكوفي ، ت ١٥٠هـ/ ٧٦٧) في بغداد بمناسبة تجديده سنة ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م[٢] .

وبالمقابل كان السلاطين العثمانيون أنفسهم يقبلون المصاحف الشريفة المخطوطة والمذهبة في عداد أغلى وأثمن الهدايا المقدمة إليهم ، ومن أشهر هذه المصاحف المهداة إلى السلاطين العثمانيين هو مصحف بديع الصنعة بخط الخطاط شاه محمود النيسابوري[٣] (٨٨٤-٩٧٢هـ/ ١٤٧٩-١٤٦٤م) وتذهيب نخبة من المذهبين منهم حسن البغدادي ، قدمه الشاه محمود بهادرخان إلى السلطان مراد الثالث .

وكذلك المصحف الشريف الذي قدمه الخطاط شكرزاده محمد أفندي إلى السلطان محمود الأول (١١٣١-١١٦٨هـ/ ١٧٣٠-١٧٥٤م) لمناسبة اعتلائه العرش[٤] .

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢١٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

(٣) ينظر: عباس العزاوي : **خط المصحف الشريف والخطاط شاه محمود النيسابوري** ، سومر ٢٣/ ١٩٦٧، ص ص ١٥١-١٥٦، وكذلك: سلمان عيسى : **شاه محمود النيسابوري خطاط ومذهب**، سومر ١٩٧٧/٣٣، ص ص ١٠٤-١١٠.

(٤) درمان : المرجع السابق ، ص ١٩١، ص ١٦٧.

وربما أدى هذا التقليد الإجتماعي في التهادي بالمصاحف والألواح الخطية إلى انتشار هذا الفن انتشاراً واسعاً في المجتمع العثماني ، والى صيرورته أشبه بظاهرة اجتماعية تمثلت في ما يمكن أن نسميه : (العوائل الخطية)(١) ؛ حيث كانت هناك عوائل يكاد أغلب أفرادها أن يكونوا خطاطين ؛ ومن هذه العوائل على سبيل المثال لا الحصر : عائلة الخطاط الشيخ حمد الله الأماسي : حيث كان كل من ابنه مصطفى دده (ت ٩٤٥هـ/ ١٥٣٨م) ، وحفيده (درويش محمد ، ت ١٠٠١هـ/ ١٥٩٣م) ، وزوج ابنته (شكر الله خليفة ، ت بعد ٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م) ، وأسباطه (محمد ، ومصطفى ، وأحمد) ، وربما غيرهم من أقاربه ، خطاطين بارزين في السجل العثماني لهذا الفن .

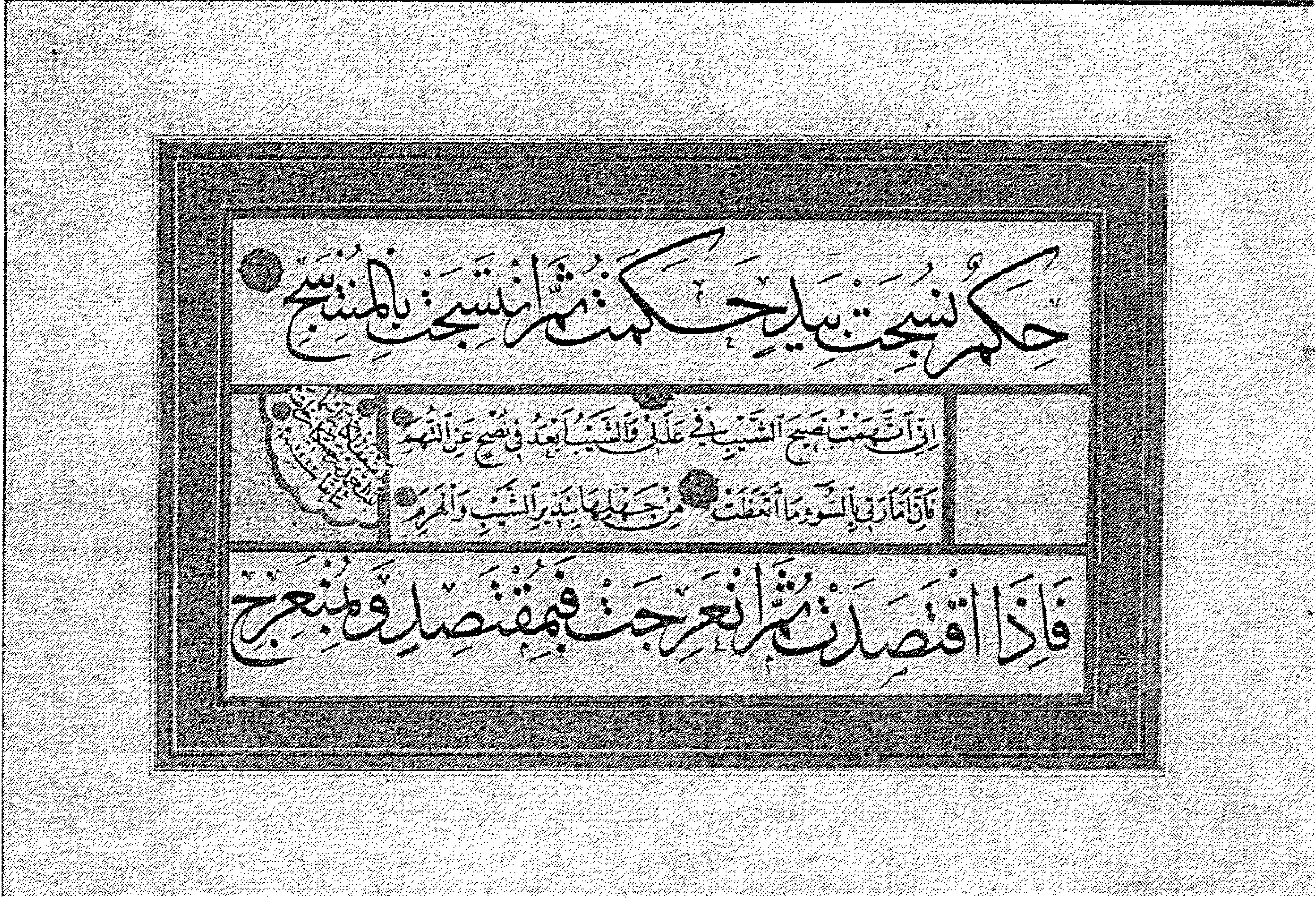
وهناك عوائل أخرى مماثلة كعائلة الخطاط محمد أمين يازيجي ، وعائلة الخطاط ولي الدين أفندي ، وعائلة الخطاط محمد أسعد اليساري ، وعائلة الخطاط سيد عبد الله أفندي (١٠٨١-١١٤٠هـ/ ١٦٧٠-١٧٣١م) ، وربما عوائل غيرهم .

وبرز في ظل هذه الظاهرة ؛ دور المرأة العثمانية في الخط وتجويده ، وتمثل هذا الدور في ظهور بعض النساء الخطاطات مثل(٢) : الخطاطة فاطمة آني شهري (ت بعد ١١٢٢هـ/ ١٧١٠م) التي كانت تجيد خط النسخ ، والخطاطة حليمة محمد صادق (ت ١١٨٠هـ/ ١٧٦٦م) التي أجازها الخطاط محمد راسم (ت ١١٦٩هـ/ ١٧٥٥م) ، والخطاطة درة هانم والدة السلطان محمود الثاني التي كانت جيدة الخط وكتبت بيدها مصحفاً سنة ١١٧٢هـ/ ١٧٥٨م ، وأشهرهن على الإطلاق ؛ الخطاطة أسماء عبرت أحمد (ولادتها ١١٩٤هـ/ ١٧٨٠م) (ينظر : ٣-٢-١) زوجة الخطاط محمود جلال الدين وتلميذته في الخط ، وربما غيرهن .

---

(١) ينظر : المرجع نفسه ، ص ص ١٨٧- ١٨٩، ٢٢٢-٢٢٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ١٩٧.

(٢) الكردي : المرجع السابق ، ص ص ٢٩٨ ، ٢٥٧ ، ٢٨٧، ٣٣٩. ٣٤٠ ٣٤١ .



٣-٢-١ لوحة بخط الخطاطة العثمانية أسماء عبرت

ولعل من الجدير بالذكر في هذا السياق أن نشير إلى رعاية بعض السلاطين لبعض الخطاطين لأسباب تتعلق بأوضاعهم الشخصية والاجتماعية الخاصة ، فلقد خصص السلطان سليم الثاني (٩٧٤ -٩٨٢هـ/ ١٥٦٦-١٥٧٠م) مثلًا راتباً خاصاً للخطاط حسن جلبي لكونه رجلًا أعمى العينين ، ومثله فعل السلطان محمد الرابع (١٠٥٨-١٠٩٩هـ/ ١٦٤٨-١٦٨٧م) أيضاً ؛ إذ كان قد خصص راتباً خاصاً للخطاط محمد أفندي (ق ١١هـ / ق ١٧م) ؛ لكونه رجلًا معاقاً ، ودعاه إلى البلاط وجعله يكتب في مجلسه[١] .

وكان الخطاطون ينتمون رسمياً إلى الفئة الاجتماعية المثقفة التي كان العثمانيون يطلقون عليها مصطلح (أهل العلم والقلم) ، لذلك كانوا ينالون

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ١٩٣.

ألقاب هذه الفئة التي كان أبرزها لقب (أفندي) ، ولقب (جلبي) ، ولقب (خوجة كان) ، ولقب (خواجه) ، وغيرها[١] .

كما بدا هؤلاء الخطاطون وكأنهم جزء من النظام الثقافي الصوفي في المجتمع العثماني ؛ حيث كان التصوف عند العثمانيين أحد أبرز العوامل المحركة لحياتهم السياسية والاجتماعية ، وكان تأثيره الواسع والعميق في الدولة والمجتمع معاً قد طبع الحياة العثمانية فيهما بطابع مميز في التقاليد السياسية التي منها على سبيل المثال لا الحصر : بيعة السلطان واعتلائه العرش ، وفي التشكيلات العسكرية العثمانية التي منها على سبيل المثال لا الحصر أيضاً : الإنكشارية ، وفي الحياة العلمية والثقافية كذلك ، فضلًا عن الحياة الاجتماعية العامة التي انتشرت فيها الطرق الصوفية الكثيرة ومؤسساتها الخاصة المعروفة بـ (التكايا) المنتشرة هنا وهناك من أرجاء الدولة وبقاعها المختلفة .

وقد أدت الصلة المباشرة والعميقة للخط العربي بالدين الإسلامي على مستوى المعرفة والتكريم والوظيفة إلى دخول هذا الفن في التصوف العثماني دخولًا عضوياً رصيناً من ناحيتين :

الأولى : جعل الخط عنصراً مهماً من عناصر الحياة الصوفية بوصفه فعالية دينية أو منسكاً للذكر والعبادة ؛ يضع الخطاط وهو يزاول فنه كما لو كان في حضرة الله ؛ فكثيراً ما كان الخطاط الشيخ عبد العزيز الرفاعي (١٢٨٨-١٣٥٣هـ/ ١٨٧١-١٩٣٤م) ؛ مثلًا لا حصراً ؛ يقول عن حاله في الخط : " إن الله يراني في كل حين ، وهل هناك مكان وزمان لا يراه الله ؟ فأنا في حضرة الله دائما ؛ فكيف لي أن أفسد

(١) عن هذه الألقاب وغيرها من الألقاب العثمانية، ينظر: حسن الباشا : **الألقاب الإسلامية** ، مكتبة النهضة المصرية، (القاهرة ١٩٥٧)، يوسف الحكيم : **سوريا والعهد العثماني**، ط٢، دار النهار للنشر، (بيروت ١٩٨٠) ، ص ص ٤٢-٤٨.

أدبي في هذه الحضرة ؟ "[١] ، ولذلك صار الخطاطون عند المتصوفة من (أهل الحضرة) : (أهل الله وخاصته) الواجب إكرامهم وتقديرهم ؛ لأنهم يكتبون القرآن الكريم وحملته[٢] ؛ لاسيما وإن الفكر الصوفي العثماني اعتبر الخط ممثلاً حاضراً للروح القدسية المباركة المتصلة إلهاماً بخالق اللوح والقلم : الله العلي القدير الذي هو عز وجل في عرف الخطاطين المتصوفة : (الخطاط الأزلي)[٣] .

الثانية : ومن هنا ، اكتسب الخط عندهم صفة قدسية مجردة بغض النظر عن طبيعة المكتوب والمخطوط ، فصار هذا الفن بذاته عنصراً مهماً من عناصر الحياة الثقافية والدينية العثمانية ، يتمثل في كون الخط حاملاً إشارياً مباركاً للعبارة الصوفية[٤] ، بل صار مجسداً أساسياً لشعارات بعض الطرق الصوفية العثمانية ورموزها ، وبخاصة المولوية والبكتاشية[٥] ؛ وربما كان ذلك كله نابعاً من الاعتقاد ببركة الخط التي يجب ان تحترم لأن من لا يحترم هذه البركة " سوف يصيبه الفقر وما شابهه من المصائب ، وإن من لا يحترم ذلك فإن الله سيغلق في وجهه أبواب

---

(١) محيي الدين سرين : **صنعتنا الخطية** ، ترجمة مصطفى حمزة ، دار التقدم للطباعة والنشر، (دمشق ١٩٩٣م) ، ص ١١٩.

(٢) طبقاً للحديث النبوي الشريف : (حملة القرآن أهل الله وخاصته) .

(٣) ينظر:

A. M. Schimel: *Islamic Calligraphy*, (London 1970). P.1.

: Calligraphy and Islamic Culture. (London 1990) , p. 35 .

(٤) ثمة قول صوفي شهير للحلاج (ت ٨٥٨هـ/٩٢٢م) أو ربما لغيره : « من لا يدرك إشارتنا لا يفهم عبارتنا » .

(٥) ينظر التحليل النقدي القيم لاستخدام الخط في تجسيد شعارات بعض الطرق الصوفية العثمانية ورموزها، وبخاصة المولوية والبكتاشية ، في :

Malik Aksel : *Turklerde Dini Resemier*. (Istanbul 1967), s. 119-127 .

الحكمة والفيض "[١] . وربما لذلك بالغ بعض الخطاطين العثمانيين كالخطاط درويش علي الملقب بالشيخ الثاني لمكانته الصوفية المرموقة ، على سبيل المثال لا الحصر ، في احترام بركة الخط وقدسيته هذه ؛ فأوصى بأن يكون ماء جنازته ساخناً بنشارة أقلام الخط[٢] .

ويمكن أن نلاحظ إنعكاس هاتين الناحيتين الواضح في الحياة الصوفية العثمانية :

١ـ من خلال تبني العديد من الطرق الصوفية العثمانية ؛ وبخاصة : الرئيسة منها كالبكتاشية والمولوية وغيرهما ؛ شعاراتها الرسمية مصنوعةً من هذا الفن (ينظر : ٣-٢-٢) ؛ على الرغم من تباين مواقفها في التزام لغة التعبير بين العربية والفارسية والتركية[٣] .

٣-٢-٢ شعار الطريقة الرفاعية

(١) سرين: المرجع السابق ، ص ١٣٨.

(٢) مرزوق : المرجع السابق ، ص ١٧٧. وربما كان ذلك تقليداً للعلامة أبي الفرج ابن الجوزي (ينظر: ابن خلكان : **وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان** ، حققه إحسان عباس ، دار صادر (بيروت ١٩٧٧)، ٣:١٤١.

(٣) ينظر: أحمد نوري النعيمي : **اليهود والدولة العثمانية** ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٩٠)، ص ٢١٠.



٣-٢-٣ خط الشيخ عبد العزيز الرفاعي

٢ـ ومن خلال تأثر هذا الفن بتقاليد الفتوة والتصوف في نظام المشيخة والسند والإجازة ؛ فقد حاول الخطاطون العثمانيون رد السند الفني والتاريخي لهم الى سند الصوفية والفتوة الذي تنتهي سلسلته عند الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه) ، إذ عده الخطاطون العثمانيون " أجمل من كتب بالكوفي من الصحابة . . وأنه موجد الخط الكوفي . وهو إن لم يكن موجد الخط الكوفي فإنه من المؤكد أن له كرامة في ترتيب وتركيب الأحرف والفصل والوصل بينها ، ففي عمله رضي الله عنه قدرة الهية تضفي على الخط الكوفي لطافة ومتانة تفوق قدرة البشر "(١) . . أو ردوه إلى الحسن البصري ، كما أشرنا سابقاً .

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٧.

وربما كان من هنا رفع بعض الخطاطين مقام أساتذتهم إلى مقام الأولياء[١] في حين حط خطاطون آخرون من أقدار نفوسهم تواضعاً أمام مقام الأولياء إلى مستوى (تراب أقدام الأولياء)[٢] ، واصفين أنفسهم بالخاطئ والمذنب الفقير والحقير وأضعف العباد وغيرها من ألقاب التواضع وأوصافه التي نراها ؛ بشكل واضح وكبير ؛ في كتابات الخطاطين العثمانيين وتوقيعاتهم الفنية . ولقد فسر البعض[٣] دلالة ذلك في " أن الخطاط يكتب تقرباً لله ، وطلباً لثوابه ، ويخط في إجلال وتقديس ، وهو ما تشف عنه خطوط المجيدين فنشعر عند تأملها بالقدسية ، والرهبة والسحر الحلال ، وأسرار الجمال" .

٣ـ يقول باول بارتيس : " يلعب الوازع الديني في الإسلام دوراً أساسياً في عمل الخطاط الذي يعبر عن التسليم لله والتوكل عليه . . وإن الشرط الأساس لقدرة فنان الخط على الإنتاج هو درجة عالية من الشفافية والصفاء الروحي "[٤] .

وبتأثير هذا الوازع وابتغاء الدخول في هذه الحال كان الخطاطون العثمانيون يتطهرون ويتوضأون ويلبسون ملابس الإحرام أحياناً استعداداً للجلوس إلى تدريس الخط والكتابة ، بل إن البعض منهم كان يختار أياماً معينة مباركة . ومن أبرزهؤلاء الخطاطين الذين اعتادوا على ذلك : الحافظ عثمان ، والشيخ عبد العزيز الرفاعي ، وغيرهما .

٤ـ وربما كان بعض الطرق الصوفية العثمانية كالبكتاشية بخاصة[٥] أكثر تأثيراً

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(٢) البابا: المرجع السابق ، ص ٢٣٣.

(٣) الشريفي : المرجع السابق ، ١٢٤.

(٤) باول بارتيس : **الفن الحديث وفنون الخط** ، مجلة فكر وفن (ألمانيا)، العدد ١٩٧١/١٧، ص ٧.

(٥) ينظر :

Aksel: Op. Cit. P 121 .

في سلوك الخطاطين العثمانيين ؛ حيث كان كثير من هؤلاء الخطاطين متصوفة ينتسبون إلى بعض هذه الطرق ، وعاشوا أو رغبوا في العيش والعمل في كنف رعاية تكاياها وزواياها ، فمثلًا كان الشيخ حمد الله الاماسي يلقب بابن الشيخ لأن والده كان من مشايخ الطريقة السهرودردية[١] ، وقد سار هذا الخطاط على سنة أبيه الصوفية فخلفه في مشيخة الطريقة[٢]) فعرف بالشيخ أي شيخ الطريقة السهروردية في منطقته آنذاك ، كما كان أغلب شيوخ التكايا أو العاملين فيها خطاطين كما هو حال كل من الخطاط أدهم أفندي (ت ١٣٢١هـ/ ١٩٠١م) الذي كان شيخ تكية الأزبكية[٣] ، والخطاط محمد أمين يازيجي (١٣٠١-١٣٦٥هـ/ ١٨٨٣-١٩٤٥م) الذي كان عازف الناي في إحدى التكايا المولوية[٤] ، والشيخ عبد العزيز الرفاعي (ينظر : ٣-٢-٣) الذي كان مرشداً في حلقات المولوية[٥] .

٥ـ ويبدو تصوف الخطاطين العثمانيين أنفسهم واضحاً من خلال ألقابهم التي تلقبوا بها كثيراً مثل (بير) وهي كلمة تركية بمعنى (الشيخ) ، ومن خلال ما روي عنهم من الكرامات والأحوال[٦] .



(١) درمان : المرجع السابق ، ص ١٣٦، سرين : المرجع السابق ، ص ٧٤.

(٢) سرين: المرجع السابق، ص ٧٥.

(٣) درمان: المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

(٥) سرين: المرجع السابق، ص ١١٩.

(٦) الزبيدي: المصدر السابق ، ص ٩٢، عفيفي: المرجع السابق ، ص ٤٤٤.

المبحث الثالث

الخط العربي في التعليم العثماني

كان تعليم الخط العربي في الدولة العثمانية جزءاً لا يتجزأ من التعليم العثماني العام على مدارتاريخه الرسمي والشعبي ، ولم تكن أهمية الخط هذه بالنسبة لهذا التعليم نابعة من مكانة اللغة العربية الأساسية فيه فحسب ، بل كانت نابعة كذلك من كون الخط أداة لغتي الدولة الآخريين : الفارسية والتركية .

ولذلك ظل الخط قائماً في التعليم العثماني الرسمي على الرغم من انتقاله في مطلع عهد التنظيمات (١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م) من دور التعريب ، الذي كانت فيه اللغة العربية لغة التعليم الأساسية في مؤسساته كافة إلى دور التتريك الذي دخلت فيه اللغة الفارسية أولًا إلى جانب العربية في هذه المؤسسات ، " وأدى ذلك بالتالي إلى نشوء لغة تركية مختلطة هي اللغة العثمانية التي أصبحت لغة التعليم في جميع المدارس الرسمية "(١) .

وبسببٍ من أهمية هذا الخط الوظيفية ، ومن صلتة الفنية والثقافية بالهوية العثمانية القائمة على الاعتقاد الشعبي بمكانته الدينية الصوفية التي تجعل منه صنعة مباركة ومفتاحاً للرزق ، صار تعلمه مطلباً هاماً في مختلف الأوساط الاجتماعية التي حققته من خلال مدارسها الشعبية الخاصة المتمثلة في الكتاتيب والجوامع والتكايا .

هذا فضلًا عن التعليم الذاتي والفردي للخط الذي انتشر مع كثرة الخطاطين العثمانيين وطبيعة توجهاتهم الصوفية المتأثرة بالفتوة وتقاليدها في التوجيه

(١) ينظر: فاضل مهدي بيات : **التعليم في العراق في العهد العثماني** ، المورد ، مج ٢٢، ع١، (١٤١٤هـ/١٩٩٤م) ، ص ٣٠.

والاكتساب أو التعليم والتعلم ، والتي تتضح من خلال سند الخطاطين العلمي في إجازاتهم . ولم يكن هدف هذا التعليم مقصوراً على تمكين الطالب من الكتابة في أدنى مستويات التمكين الوظيفية كما يلاحظ ذلك في التعليم العام ، بل إنه يسعى إلى التمكن من جودة الخط إذ جاء المصطلح الأكاديمي العثماني مطابقاً تماماً للرؤية والاهتمام العثمانيين في تبني (حسن الخط) وليس مجرد الإملاء والكتابة على الرغم من قلة انتشار الأخيرة في المجتمع العثماني(١) .

وفي هذا السياق ؛ يمكن القول بأن تأريخية الإهتمام بتعليم الخط بدأت فردية على مستوى الأشخاص ؛ ثم شاعت شعبياً في الوسط الاجتماعي ؛ قبل دخول هذا الفن الى نظام التعليم الأساسي الرسمي للدولة العثمانية .

وعلى الرغم من كون تعليم الخط قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من التعليم العام ، لم يتأثر هذا الفن ؛ من الناحيتين المهنية والفنية ؛ بشكل واضح بتطورات التعليم العام حتى بعد عصر التنظيمات ، فظلت وسائل تعليمه وطرقه ومناهجه وتقاليده شبه ثابتة ومتوازنة وجارية على الانتساب لشيخ أو أستاذ طريقة أو أسلوب ، ومحاكاته في كتابة واستنساخ (مرسوم الخط) الفني و التعليمي بما عرف من تقنيات تعليم الخط العثمانية مثل : (التسويد) و (المشق) و (التمرين) و (التنميق) وغيرها من مصطلحات تعليم الخط الدالة على مراحل المران والدربة على الخط وإتقان أصوله، وصولاً إلى مرحلة الأهلية شبه الكاملة التي تؤهله للحصول على (الإجازة) : وهي الشهادة العلمية بذلك ؛ ونيله لقب (خطاط) يسمح له فنياً بـ (التوقيع) على ما يكتب من أنواع الخط المجاز هو فيها .

ومن هنا ؛ يبدو أن خصوصية تعليم الخط التاريخية كانت تتصل بتاريخ الخط أكثر من اتصالها بتاريخ النظام التعليمي الأساسي ، شأنه في ذلك بلا شك شأن

(١) مصطفى: المرجع السابق ، ص ص ٢١٥-٢١٧.

أغلب العلوم والمعارف في التعليم العثماني التي ظل التفوق فيها مشروطاً بالإبداع الذاتي أكثر من التحصيل التعليمي النظامي . ولعل سبب ذلك يرجع إلى استقرار أصول تعليم الخط وتقاليده على أساس التعليم الشخصي قبل دخولها إلى قنوات التعليم الرسمية ، لاسيما وأن " الدولة العثمانية لم تكن في البداية تعد الخدمات التعليمية من اختصاصها ، وإنما من اختصاص الأفراد والجماعات "(١) .

وربما لذلك أيضاً عد البعض تعلم الخط مطلباً ذاتياً في النظام التعليمي العثماني خاصاً بمن " كان يريد أن يصبح ناسخاً أو كاتباً فإنه كان يضيف إلى دراساته علم الخط الذي كان آنذاك صناعة فنية راقية عمل الأتراك العثمانيون أنفسهم على الرفع من مستواها والتفنن فيها "(٢) .

ولكن ذلك لا يقلل من حقيقة انتشار تعليم الخط في الدولة العثمانية بشكل واسع وعديد القنوات بدءاً من البيوت والجوامع والتكايا إلى المؤسسات الرسمية التعليمية والدينية وانتهاء بالسراي ذاته . ويمكن الإشارة هنا إلى إبرز قنوات تعليم الخط العثمانية ومؤسساته الشعبية والرسمية على النحو الآتي :

أولًا : التعليم الذاتي : ويمكن تمييز تقليدَين إثنين لهذا النوع من التعليم الخطي ؛ هما :

(أ) : **التقليد المباشر** : الذي غالباً ما يكون تعليم الخط فيه فردياً مباشراً بأخذ الطالب عن أستاذه ؛ حيث يتولى فيه الأستاذ شرح مرسوم الخط وكيفية أدائه على

---

(١) إبراهيم خليل أحمد : **حركة التربية والتعليم في الموصل** ، موسوعة الموصل الحضارية ، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل ، (الموصل ١٩٩٢) ، ط١، المجلد الرابع ، ص ٣٣٣ ، وينظر : عبد العزيز سليمان نوار : **الشعوب الإسلامية** ، (بيروت ١٩٧٣) ، ص ١٥٧.

(٢) ليلى الصباغ : **المجتمع العربي السوري في مطلع العهد العثماني** ، وزارة الثقافة ، (دمشق ١٩٧٣) ، ص ١٧٥.

وفق الأنواع والأساليب المطلوب تعليمها بصورة مباشرة إلى الطالب المريد الذي يكتب أو يمشق على كتابة أو مشق أستاذه أو شيخه في الخط (ينظر : ٣-٣-١) . وهذا عُرْفٌ قديم ومتوارث في تعليم الخط ، تبرزه جيداً إجازات الخطاطين وسلسلات سندهم التي تبين أخذ كل خطاط عن أستاذه .



٣-٣-١ التعليم بأسلوب التقليد عند الخطاطين

(ب) : **التقليد غير المباشر** : الذي يتولى فيه طالب الخط تعليم نفسه بنفسه بوساطة تقليد النماذج الخطية المتقنة لكبار الخطاطين ومحاكاة أساليبهم دون شرح أو توضيح أو توجيه مباشرمن أستاذٍ ما لكيفيات أدائها . وهذا عرف آخر سائد في سياسة تعليم الخط بعامة ، وازدهر لدى العثمانيين بخاصة ؛ حيث كان هناك العديد من أمثلة تعلم الخطاطين العثمانيين على هذا الأسلوب . ولعل من أبرزهم مثالًا لا حصراً هنا : رئيس الخطاطين في اواخر الدولة العثمانية : الحاج أحمد كامل أقديك الذي أخذ الخط بصورة فردية غير مباشرة عن الخطاط سامي أفندي ، إذ يروي قصة تعلمه الذاتي لهذا الفن فيقول : " درست الخط وتعلمته على أستاذي

الآخر ، وهو سوق الحكاكين [أي : صانعي الأختام] . . كنت موظفاً صغيراً ، ورغبتي في الخط كانت قوية ، فكنت أراجع الأسواق لأرى قطعة أشتريها ، أو أنظر فيها لأشاهد خوارق الصناعة لأراعي أسلوبها ، وأمشق عليها ، وهكذا تعلمت الخط على كبار الأساتذة "[١] .

ثانياً : **التعليم الشعبي** : كانت البيوت والجوامع والتكايا مدارس شعبية مهمة لتعليم الخط في المجتمع العثماني . ولعل من أول الإشارات التاريخية التي نقرأها في هذا المجال ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ تؤكد بأن الخطاط محمد أفندي شكرزاده كان يعلم الخط في داره[٢] .

وكان هناك عديد من الخطاطين العثمانيين الذين كانوا " يدرّسونه حسبةً لله تعالى ، فغدت منازلهم المفتوحة أمام سائر المتعلمين مرقداً للفن والمعرفة ، وكان المجتمع العثماني يعتبر انتساب كل شاب لواحدة من هذه المراقد يقتبس منها خصالًا حميدة ، من الضرورات التي لا يمكن الاستغناء عنها ، ويقال بأن باعة الأقلام والحبر والورق كانوا يتكسبون أمام منزل يساري أفندي "[٣] .

وكان للخط مكانة مهمة جداً في طريقة تعليم الكتاتيب والمدارس الدينية الملحقة بالجوامع ؛ فقد تلقى الشيخ عبد العزيز الرفاعي مثلًا الخط في الكتاتيب أولًا ؛ ثم في الجامع ثانياً ؛ قبل أن يصبح من أعلام هذا الفن البارزين ؛ إذ أنه لما " لاحظ الكبارُ قابليته في حسن الخط وهو في مكتب الصبيان ، أرسلوه إلى دروس كبير الخطاطين في عصره : عارف الفلبوي (ت ١٣١٠هـ/ ١٨٩٢م) ، فلازم دروسه

---

(١) عباس العزاوي : **الخط ومشاهير الخطاطين** ، سومر، الجزء الأول والثاني ، المجلد الثامن والثلاثون (١٩٨٢)، ص ٢٩١.

(٢) درمان : المرجع السابق ، ص ١٩٧.

(٣) سرين : المرجع السابق ، ص ١١٢-١١٣.

سنوات طويلة في جامع نور عثمانية "[١] حيث توجد فيه ؛ ما يعرف عند العثمانيين آنذاك بـ (مشقخانه) : وهي مدرسة مسجدية لتعليم الخط . ومما يذكر عن الخطاط عبد الله الزهدي ؛ بأنه كان أحد المدرسين في مشقخانه هذا الجامع[٢] . وعرف الخطاط " أبو بكر راشد بأنه معلم المشق في جامع آيا صوفيا "[٣] .

أما التكايا ؛ فقد كانت هي الاخرى مدارس شعبية لتعليم الخط ، وكان بعض شيوخها والخطاطين فيها يعلمون الخط فيها بالمجان .

وكان تعليم الخط يجري كذلك في المكتبات العامة ؛ كما هو الحال على سبيل المثال لا الحصر ؛ في مكتبة راغب باشا باستانبول ؛ وهي المكتبة التي كان الخطاط الحاج خلوصي بن عثمان بن محمد شمس الدين (ت ١٢٩١هـ/ ١٨٧٤م) يعلم الخط لتلامذته فيها[٤] .

وكان العمل في هذا المجال تطوعياً في الغالب ، وحسبة لله تعالى ، حتى إن بعض الخطاطين كانوا يعملون في بعض المؤسسات الرسمية الدينية كباب الفتوى ؛ التي صارت فيما بعد مشيخة الإسلام ؛ يقومون بالتطوع لتعليم الخط مجاناً خارج حدود مهامه الوظيفية .

ثالثاً : التعليم الرسمي : ظل التعليم العثماني الرسمي خلال القرون الأولى من حياة الدولة محدوداً في العلوم الدينية واللغوية التي تمثل المواد الدراسية الأساسية لبرنامج تعليمي غير ثابت في مدارس (الأندرون) الخاصة بالسراي لتعليم الأمراء وأبناء العائلة السلطانية المالكة وخدمها ، وفي المدارس العامة

---

(١) سرين : المرجع السابق ، ص ١١٧.

(٢) درمان : المرجع السابق ، ص ٢٠٦ .

(٣) زين الدين : المصور ، ص ٣٤٨.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٤٩.

القليلة التي أنشأها بعض السلاطين في عاصمة الدولة وبعض الولايات التابعة لها، والتي كان من أشهرها المدارس السليمانية نسبة إلى السلطان سليمان القانوني الذي أوجد النظام التعليمي الذي سارت عليه هذه المدارس وغيرها في الدولة العثمانية حتى وقت متأخر ، قائماً على إحدى عشرة مرحلة دراسية ؛ وكان يفرض على كل واحد من الطلبة أن ينال في كل مرحلة من مراحل دراسته الإحدى عشرة هذه (إجازة)(١) .

وكان هذا النظام بلا شك صارماً ومعقداً ومتعباً ؛ ولذلك كان أغلب الطلاب فيه لا يتمون هذه المراحل ويكتفون ببعضها والذهاب إلى وظائف دنيا بحسب مؤهلاتهم الدراسية هذه . ولكن حركة الإصلاحات العثمانية قد نقلت التعليم الرسمي نقلات نوعية عديدة على مستوى المواد والنظام والمؤسسات ، فأنشأت في التعليم العام المدارس : الابتدائية ، والمتوسطة ، والإعدادية ، وأنشأت في التعليم المهني المدارس : العسكرية ، والطبية ، والهندسية ، والعدلية ، والتربوية ، وغيرها .

ومن هنا ؛ يبدو الإهتمام الرسمي بتعليم الخط واضحاً على مختلف مستويات التعليم العثماني ، ولعل أول هذه المستويات وأهمها كان قد تمثل في الاهتمام المباشر للبلاط العثماني بتعليم الخط في أروقته الداخلية ومؤسساته التعليمية والثقافية الخاصة ؛ قبل الإهتمام الرسمي به في مدارس التعليم العام للدولة ؛ حيث ظلت لفن الخط مكانته التعليمية المهمة هذه قبل التحديث العثماني وبعده . . فعلى مستوى البلاط العثماني : كان السلاطين يحرصون على تضمين تعلم الخط في البرنامج التعليمي لأبنائهم على أحد الشيوخ المنتخبين لرسم هذا البرنامج وتنفيذه، فمثلًا اختار السلطان مراد الثاني لتعليم ابنه محمد الفاتح الخط واحداً من نخبة شيوخه الذين علموه العلوم الدينية والاجتماعية والصرفة واللغات المختلفة

---

(١) **الصباغ** : المرجع السابق ، ص ١٧١.

وغيرها ، ذلك هو الشيخ سراج الدين الحلبي الذي " امتاز بسرعة الكتابة وإجادة الخط "[١] . وبدأ السلطان بايزيد الثاني تقليداً آخر تمثل في أن يكون لتعليم الخط (منصب)[٢] وظيفي رسمي بين مناصب الدولة ومؤسساتها ، وجعل أستاذه الشيخ حمد الله الاماسي أول معلم خط في البلاط العثماني[٣] .

وقد جرى السلاطين اللاحقون على هذا التقليد ، فعرف عن أشهر الخطاطين العثمانيين أنهم كانوا معلمين لسلاطينهم ، فمثلًا : كان الحافظ عثمان معلم الخط لكل من السلطانين مصطفى الثاني وأحمد الثالث ، وكان مصطفى راقم معلم الخط للسلطانين سليم الثالث ومحمود الثاني .

وقد أبدى السلاطين العثمانيون بعامة عناية كبيرة بأساتذتهم من الخطاطين وأظهروا لهم احتراماً كبيراً ونادراً . ولم يكن معلم الخط السلطاني هذا وحده في البلاط العثماني ، بل كان هناك معلمو خط آخرون ؛ يعملون في مدارس الأندرون الخاصة في " القصور العثمانية لتعليم أطفال العائلة العثمانية ؛ وإعداد موظفين ومستخدمين لخدمة السلطان "[٤] ، وكان من معلمي الخط الخاصين هؤلاء ، الخطاطون : مصطفى الكوتاهي (ت ١١٩٧هـ/ ١٧٨٣م) ، وإبراهيم الرودسي (ت ١٢٠١هـ/ ١٧٨٧م) ، وعبد القادر حمدي (ت ١٢١٠هـ/ ١٧٩٥م) ، وعبد الرحمن حلمي (ت ١٢٢٠هـ/ ١٨٠٥م) ، وإسماعيل زهدي (ت ١٢٢١هـ/ ١٨٠٦م) ، ومحمد شفيق (١٢٣٥ -١٢٩٧هـ/ ١٨٢٠-١٨٨٠م) وغيرهم .

وقد انتقلت وظيفة (معلم الخط) هذه إلى التعليم العام بكل مستوياته خلال

---

(١) سالم الرشيدي : **محمد الفاتح** ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، (بيروت ، ١٩٦٩) ، ص ٣٨٤.

(٢) أولكر: المرجع السابق ، ص ٣٤٠.

(٣) درمان : المرجع السابق ، ص ١٨٦.

(٤) بيات : المرجع السابق ، ص ٢٩ .

القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي لتكون إحدى الوظائف التدريسية في المدارس الرسمية العثمانية[(١)] ، وبخاصة الرشدية والمهنية العالية التي عنيت بإعداد الكادر الوظيفي ، المدني والعسكري ، للدولة . وكان من أبرز الخطاطين العثمانيين الذين عملوا في هذا المستوى التعليمي : محمد شوقي (١٢٤٥-١٣٠٤هـ/ ١٨٢٩-١٨٨٧م) ، وعبد الفتاح أفندي (١٢٦٢-١٣٣٨هـ/ ١٨١٥-١٨٩٦م) ، وأحمد راقم (ت ١٢٨٢هـ/ ١٨٦٦م) وغيرهم .

رابعاً : التحديث العثماني لتعليم الخط : وفي سياق الإهتمام العثماني الرسمي بفن الخط وتعليمه ؛ لابد للباحث العلمي في هذا الموضوع من الوقوف عند حدثين بارزين في تاريخ تعليم الخط العربي والفنون المتعلقة به بعامة ، والعثماني منه بخاصة ، إذ يعد هذان الحدثان بمثابة التأسيس العلمي والأكاديمي الأول لتعليم الخط . ويتمثل هذان الحدثان في : إنشاء أول مدرسة متخصصة لفن الخط العربي ، وفي صدور أول كراس تعليمي مطبوع لهذا الفن :

(أ) . مدرسة الخطاطين[(٢)] :

على الرغم من أن الغرض الرئيس من تأسيس مدرسة الخطاطين كان غرضاً مهنياً كما هو غرض المدارس المهنية الأخرى المعنية بإعداد الكتاب ، المدنيين والعسكريين ، في الدولة كمدرسة الصنائع النفيسة (الفنون الجميلة) ومدرسة الكتاب العسكريين وغيرهما . . كان تعليم الخط في مدرسة الخطاطين يختلف عن تعليمه في كل المدارس الرسمية الأخرى بكل مستوياتها التعليمية ، من حيث

---

(١) ينظر :

Bahaeddin Yediyiyildiz . *Institution Du Vaqf Au XVIII Siecle En Turquie,* (Ankara 1990) p. 206 .

(٢) ينظر : درمان : **مدرسة الخطاطين** ، في :

Islam Ansiklopedisi, Istanbul (1984) S. 341.

الغرض ومن حيث الطبيعة ، ولذلك فقد كان تأسيس هذه المدرسة تتويجاً لمسيرة تعليم فن الخط العثمانية ، وتعبيراً عن مكانته الحيوية في المجتمع والدولة ، إذ أن هذه المدرسة لم تُعنَ بتعليم مادة الخط بأنواعه المختلفة وأساليبه العديدة حسب ، بل اهتمت كذلك بتعليم الفنون الزخرفية المصاحبة لفن الخط كالتذهيب والتجليد وصناعة الورق الفني الخاص كالابرو والآهار وغير ذلك من الفنون والصنائع المتعاشقة مع فن الخط .

تم افتتاح مدرسة الخطاطين في ٦ رجب ١٣٣٢ هـ / ٣١ مايس ١٩١٤ م ، وكان السبب المباشر في قيام هذه المدرسة هو تقديم الخطاط عارف حكمت (ت ١٣١٠هـ/ ١٨٩٢م) طلباً إلى شيخ الاسلام خيري أفندي (ينظر : ٣-٣-٢) يشكو فيه تدني الاهتمام بفن الخط ، وعدم وجود مؤسسة عثمانية رسمية لتعليم الخط ، وضرورة قيام مثل هذه المدرسة في ظل عملية التحديث المتعلقة بالمؤسسات التعليمية الوقفية بعد إعلان المشروطية الثاني ، فاستجاب شيخ الإسلام لهذا الطلب، وامر بإنشاء مدرسة تعليمية حديثة تابعة لنظارة الأوقاف ، باسم مدرسة الخطاطين ، وعين الخطاط عارف حكمت مديراً لها ، وهو أول مدير لها . وكان من أوائل الخطاطين الذين تم تعيينهم بصفة (عضو هيئة تدريس) في مدرسة الخطاطين كل من : الحاج أحمد كامل أقديك مدرساً لخطي الثلث والنسخ ، ومحمد خلوصي (١٢٨٦-١٣٥٨هـ/ ١٨٦٩-١٩٣٩م) مدرساً لخط التعليق وجلي التعليق ، وإسماعيل حقي طغراكش (١٢٨٩-١٣٦٥هـ/ ١٨٧٣-١٩٤٦م) مدرساً لخط جلي الثلث ورسم الطغراء ، ونجم الدين اوقياي (١٣٠٠-١٣٩٦هـ/ ١٨٨٣-١٩٧٦م) مدرساً لصناعة الورق والحبر ، وفريد بك لتدريس خط الجلي الديواني والديواني ، ومحمد سعيد بك لتدريس خط الرقعة ، ونوري بك لتدريس فن التذهيب ، وبهاء الدين افندي لتدريس التجليد .

وعين الخطاط محمد شفيق بك تلميذه الخطاط عبد العزيز الرفاعي مديراً

ادارياً لهؤلاء الخطاطين المدرسين في ما يتعلق بالأمور الدراسية لكل من الأساتذة والطلبة في الدوام الرسمي . وقد إلتحق بعضوية التدريس في هذه المدرسة لاحقاً ؛ كل من الخطاط حسن رضا استاذاً لتدريس خطي الثلث والنسخ ، وحسين هاشم فناري زاده بك أستاذاً لمادة تاريخ الخط والخطاطين .

وفي عام (١٣٣٩هـ / ١٩٢١ م) انتقلت تبعية مدرسة الخطاطين من نظارة الأوقاف الى نظارة المعارف ، لأسباب مالية وتنظيمية . وتعززت هيئة التدريس بأساتذة آخرين لتخصصات جديدة ؛ كتعيين الاستاذ الايراني طاهر زادة حسين بهزاد مدرساً للمنمنمات والتذهيب الايراني ، والخطاط علي كنعان بك (زوج حفيدة السلطان عبد الحميد الثاني) لتدريس خط الكوفي ، والخطاط امير زادة كمال الدين لتدريس خط الرقعة . وقد حاول بعض الأساتذة إضافة مواد علمية دراسية أخرى ، ولكن لم يتحقق لهم ذلك ، ففي سنة (١٣٣٦ / ١٩١٨ م) اقترح نجم الدين عاصم بك تدريس مادة تتعلق بترميم الكتب وتصنيفها بالمدرسة الا ان ذلك لم يتحقق .

٣-٣-٢ وثيقة الطلب لتأسيس مدرسة الخطاطين

ولابد من الإشارة أيضاً الى إن تعليمات مدرسة الخطاطين وقوانينها الخاصة كانت تقر قبول الطالبات والموظفين في عداد الدارسين فيها ، وقد تم فعلاً قبول طالبات وموظفين فيها بحسب هذه التعليمات والقوانين الخاصة . ويبدو أن الإقبال على الدراسة فيها كان كبيراً ؛ فيضيق بهم المكان ويكتظ مبنى مدرسة الخطاطين بعدد الطلبة الدارسين فيها ، فكانت إدارتها تلجأ لتلافي الازدحام الى اعتماد نظام الدوام المتناوب الذي تعطى فيه الدروس بالتناوب بين الاساتذة ولا يتم حضور جميع الطلبة في يوم واحد .

وكانت الشهادة التي تمنحها مدرسة الخطاطين لطلابها المتخرجين فيها تسمى : (إجازت نامه) . ومهما كان التخصص الذي يتخرج فيه الطالب ، كانت عبارة الإجازة تكتب بخط الديواني ، ويوقع تحتها تحتها مدير المدرسة ، وتختم بختم اعضاء المجلس الاداري لمديرية المدرسة والمؤسسة الأعلى التي كانت تتبعها إدارياً . كانت الدفعة الأولى من الطلبة الدارسين في هذه المدرسة قد تخرجت في عام (١٣٣٦ هـ / ١٩١٨م) ، وكان عدد خريجيها الأوائل (١٣) طالباً .

وكان من أبرز هؤلاء الخريجين : نجم الدين أوقياي ؛ الذي قام ؛ فيما بعد ؛ بتدريس فن الابرو والتقهير في نفس المدرسة ، وماجد آيرال المعروف بماجدالزهدي(١٣٠٨-١٣٨٠هـ/ ١٨٩٠-١٩٦٠م)، وحامدالآمدي (١٣٠٩-١٤٠٢هـ/ ١٨٩١-١٩٨٢م) ، ومصطفى حليم (١٣١٥ -١٣٨٤هـ/ ١٨٩٨-١٩٦٤م) ، وغيرهم (ينظر: ٣-٣-٣). وكان من أهم أنشطة مدرسة الخطاطين : إقامة معرض سنوي لفن الخط العربي لمدة شهر . وقد نظم معرضها الأول في شهر رمضان ؛ عام (١٣٣٤هـ/ ١٩١٦م) . وكانت معارض المدرسة هذه تضم مقتنيات لكبار المهتمين بهذا الفن من أمثال : إبراهيم ملة زادة صاحب ، ورشاد فؤاد ، وابن الأمين محمود كمال الذين الذين عرضت مقتنياتهم في السنة الأولى ، بينما عرضت في السنوات التالية اعمال الاساتذة ، وأعمال الطلاب المتخرجين .



٣-٣-٣ صورة جامعة لبعض أساتذة وطلبة مدرسة الخطاطين

لقد إتسمت حياة مدرسة الخطاطين بالتقلبات الإدارية العديدة التي كانت تجعلها تنتقل إدارياً من نظارة الى أخرى حتى ألحقها البرلمان أخيراً بمديرية المتاحف . وجرى إغلاقها أكثر من مرة ؛ بدءاً من (١٣٤٢ هـ/ ١٩٢٤م) بعد صدور قانون توحيد التعليم ، حتى أغلقت نهائياً عند تطبيق قانون الغاء الحرف العربي ؛ في عام (١٣٤٦ هـ / ١٩٢٨ م) .

(ب) طباعة أول كراس تعليمي للخط :

عرف تاريخ الخط الكثير من الرسائل والكتب والمنظومات الشعرية والكراسات المخطوطة المتعلقة بهذا الفن وتعليمه ، ولكن أواخر الحقبة العثمانية شهدت أول عملية طباعة لكراس تعليمي لأنواع الخط العربي وفنونه ، إذ طبعت

عام ١٢٩٢هـ/ ١٨٧٥م كراسة (ترجمان خطوط عثماني) للأخوين الخطاطين محمد عزت ، والحافظ تحسين ، التي جاء صدورها الثاني عام ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٩م بعنوان (خطوط عثمانية)[١] . واشتهرت في أوساط الخطاطين بكراسة عزت ، وتضمنت خطوط : الثلث ، والنسخ ، والتعليق ، والديواني ، وجلي الديواني ، والرقعة ، والإجازة .



(١) ذكر الخطاط والباحث الأستاذ يوسف ذنون لي في مقابلة شخصية معه بتاريخ ١٩٩٤/١٢/٢٣ ؛ بأنه كان قد رأى في مكتبة الفنان التشكيلي العراقي عاصم حافظ (١٨٨٦-١٩٧٨م) كراسة أسبق صدوراً من كراسة عزت عنوانها (مجموعة بحسن خطوط متنوعة عثماني ، طبع باي تخت طبعخاته رهبانان قتولكان ، ١٢٥٩.. أي : مجموعة أنواع الخطوط العثمانية المحسنة) مطبوعة بالتركية سنة ١٢٥٩ (لم تحدد أهي هجرية أم رومية) ؛ في مطبعة الرهبان الكاثوليك في استانبول . وربما تكون هذه الكراسة أول كراسة عثمانية مطبوعة لفن الخط العربي .

المبحث الرابع

الخط العربي في الإدارة العثمانية

تنبه المسلمون إلى أهمية الكتابة ووظيفة الخط الشاملة لأغلب نواحي الحياة ومظاهرها ؛ منذ عهدالرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم ؛ وخلفائه الراشدين رضي الله عنهم ؛ مروراً بالدولتين الأموية والعباسية ؛ حتى الدويلات الإسلامية المتأخرة ؛ وبالذات السلاجقة العظام وسلاجقة الروم . ويمكن القول بأن أهمية الكتابة ووظيفة الخط هاتين قد برزت آفاقها ؛ بشكل أكثر وضوحاً وأكثر تميزاً وأكثر مباشرةً ؛ في الحياة العثمانية كلها : اللغوية منها ، والثقافية ، والسياسية ، الاقتصادية ، والاجتماعية ، والفنية ، والجمالية ، والعلمية ، والدينية، والقانونية ، والإعلامية ، والتاريخية ، حتى الطباعة العثمانية(١) .

وعلى الرغم من ذلك ؛ تميزت مكانة الكتابة ودور الخط في الإدارة العثمانية لمؤسسات الدولة والمجتمع المختلفة ، فقد دفع الانقلاب الإداري والقانوني الذي بدأه السلطان محمد الفاتح ، وطوره السلطان سليمان القانوني لتحديد طبيعة المؤسسات والوظائف والمهام في البنية التنظيمية للدولة ، إلى جعل هذه البنية تقوم على نسيج متشعب ودقيق من الوظائف (بمعنى المهن) الكتابية (ينظر : ٣-٤-١) اللازمة لتأمين حيوية الحركة الإدارية بين الحلقات العليا والدنيا لبنية الدولة التنظيمية هذه . ولذلك صارت الكتابة والخط رتبةً رسمية من رتب التعيين الإداري الأساسية المباشرة في الدولة ، وكان الدفتردار ؛ وهو أحد الوزراء الأساسيين ؛ هو الشخص المسؤول عن اقتراح درجاتها الوظيفية في الإدارة العثمانية .

---

(١) ينظر: نجاتي اقطاش وعصمت بينارق : **الأرشيف العثماني** ، ترجمة صالح سعداوي صالح ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول ومركز الوثائق والمخطوطات بالجامعة الأردنية، (عمان ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م) ، ص ٢٠ .

ونظراً لقلة الذين كانوا يجيدون القراءة والكتابة في المجتمع العثماني في المركز فضلًا عن الأطراف والولايات ، أصبحت الكتابة ركناً وظيفياً هاماً من أركان الدولة ، إذ دخل (الكتاب) في النظام العثماني مع القضاة والمفتين وشيوخ الإسلام والمدرسين وأمثالهم في طبقة (أهل العلم) المقابلة لطبقة (أهل السيف) من الإداريين والعسكريين وأمثالهم في التصنيف العثماني للوظائف الرسمية والرتب الاجتماعية[١] .

وكانت رتبة الكتابة هذه ترقى أحياناً إلى رتبة الوزارة في الدولة العثمانية ، إذ كان (النشانجي)[٢] مثلًا وزيراً برتبته ووظيفته وصلاحياته ، ولذلك فهو يتمتع بمكانة خاصة ومتميزة ، وكذلك مساعده الذي كان يسمى (طغراكش) .

وكان (رئيس الكتاب) أحياناً في عداد الوزراء أو أقل قليلًا ،إذ كان هو ؛ ومعه الكتاب الآخرون ؛ موظفين بارزين ومهمين في الديوان الهمايوني ، والباب العالي، والدفترخانة ، والتنظيمات الإدارية والمالية الأخرى في الدولة . وعلى الرغم من أن الكثير من الكتاب الذين كانت الإدارة العثمانية المركزية تعدهم للعمل فيها كانوا من (المتفرقة)[٣] ، كانت الدرجات الوظيفية المطلوبة للكتابة في أروقة هذه الإدارة ومؤسساتها المختلفة من الأقلام والنظارات والمديريات كثيرة جداً ومتنامية من حيث العدد ؛ مما كان الأمر فيها يتطلب الدعوة المتواصلة لذوي القراءة والكتابة إلى التعيين فيها دون شروط مطلوبة سوى (حسن الخط)[٤] .

---

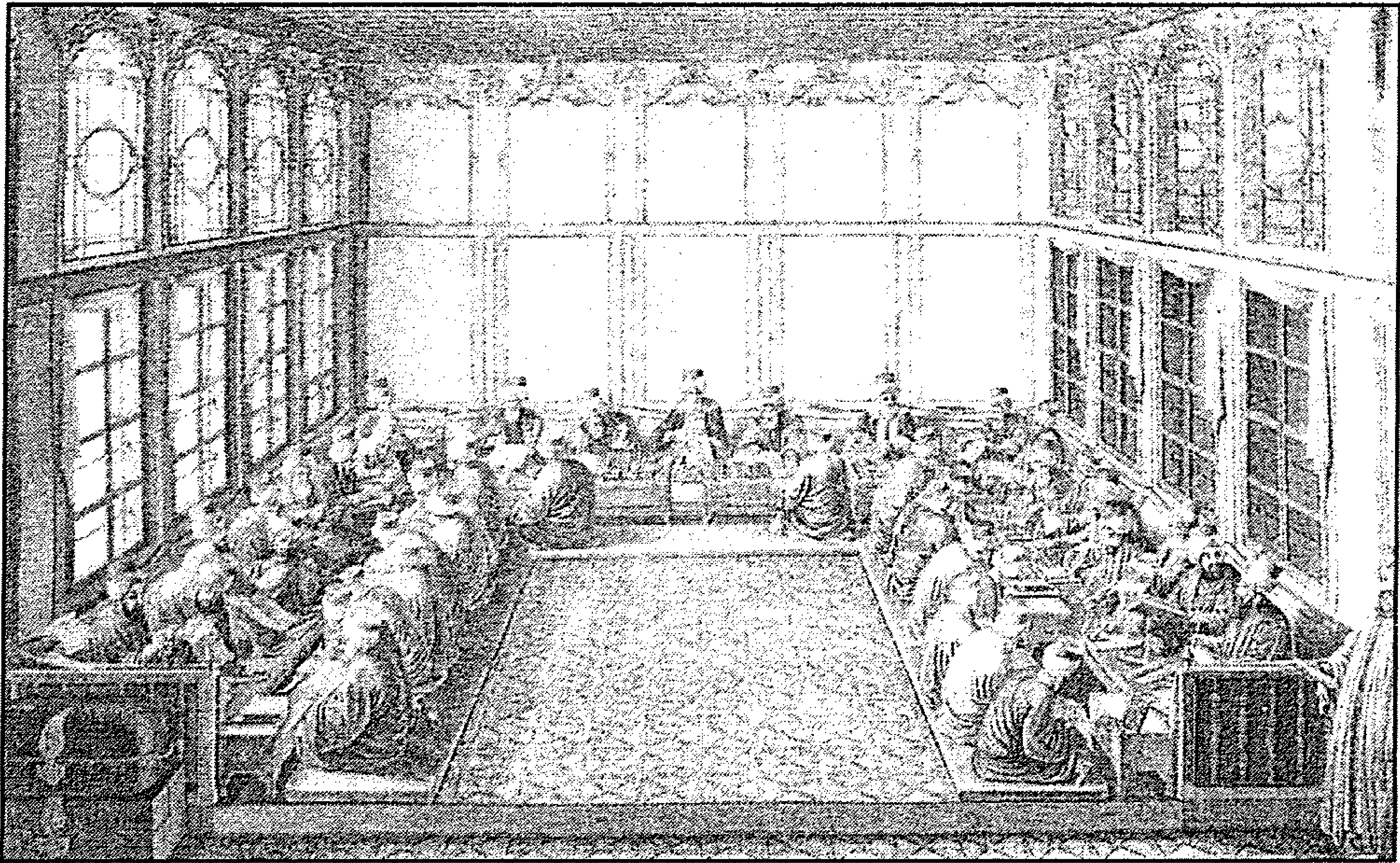
(١) للاستزادة ، ينظر: جب وبوون ، المرجع السابق .

(٢) ينظر: الفصل الرابع ، المبحث الرابع .

(٣) المتفرقة : هم رجال الخدمة السلطانية الذين يكلفون عادة بمهام خاصة ، ولذلك غالباً ما يرتقون إلى مناصب هامة في الدولة .

(٤) نقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٧.

ولذلك ازدادت ، إلى حد واضح وملحوظ . . بل إلى حد كبير نسبياً ، أعداد الموظفين العاملين في مجال الكتابة والتوثيق الإداري ؛ فمثلًا زاد عدد الكتاب في قلم (البكلك أو البكلكجي) وحده خلال القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي على المائة والستين كاتباً ، بينما كانت أقلام الدفاتر توظف في هذا القلم أيضاً حوالي مائة كاتب[١] ، هذا فضلًا عن الأعداد الأخرى من الكتاب والموظفين في المؤسسات العثمانية الأخرى .



٣-٤-١ صورة تخيلية لكتاب الديوان الهمايوني في الدولة العثمانية
(عن : دوسون)

كانت وظيفة (رئيس الكتاب) أعلى الوظائف الكتابية في الإدارة العثمانية ، بدأت هذه الوظيفة في الديوان الهمايوني ولكن صاحبها لم يكن عضواً فيه لأنه لم يكن وزيراً[٢] ، ولذلك لم يكن له مقعد في هذا الديوان إطلاقاً ولم يعترف له أحد

(١) جب وبوون : المرجع السابق ١٧٣/١. تعني لفظة (قلم) في المصطلح العثماني : دائرة كتابية .

(٢) وعده البعض وزيراً ، للتفصيل ينظر: المرجع نفسه، ١٦٨/١.

بمساواة (النشانجي)[١] . كان مركزه متواضعاً نسبياً في الديوان الهمايوني ولكنه اخذ يزداد أهمية عندما انتقل إلى الباب العالي ، إذ صار له قلم[٢] يشرف على كل كتاب الدولة . وقد سارت مهام رئيس الكتاب في ثلاثة اتجاهات :

الأول : إصدار الوثائق السلطانية في الديوان الهمايوني ، وحفظ الوثائق القانونية غير المالية من خلال قلم تابع له اسمه (البكلك) ويسمى أيضاً (قلم الديوان) ، ويديره موظف اسمه (البكلكجي) الذي كان بمثابة المساعد الأول لرئيس الكتاب[٣] .

الثاني : كتابة وثائق الـ (تلخيص) التي كان الصدرالأعظم يقدمها إلى السلطان ، من خلال قلم آخر هو قلم (الآمدي) الذي كان يشرف عليه مساعد آخر لرئيس الكتاب اسمه (آمدجي) يوقع أيضاً على بعض الوثائق كتلك المتعلقة بحيازة الاقطاعات[٤] .

الثالث : الترجمة في الشؤون السياسية الخارجية للدولة ؛ حتى تطورت دائرته بعد إلغائها في عام ١٢٥٢هـ/ ١٨٣٦م[٥] إلى نظارة الشؤون الخارجية ، وصار رئيس الكتاب أول موظفي الدولة الكبار الذين شغلوا منصب (ناظر = وزير) الخارجية للدولة العثمانية .

ويتبع رئيس الكتاب ، بصورة مباشرة وغير مباشرة ، الكتاب المنتشرون في مؤسسات الدولة من أعلى هرمها إلى أدنى قاعدتها ، الخصوصيون منهم

---

(١) المرجع نفسه، ١٦٨/١.

(٢) اقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ١٧.

(٣) المرجع نفسه ، ص ص ٧-٨.

(٤) جب وبوون: المرجع السابق ، ١٧٤/١، ينظر: أقطاش وبينارق : المرجع السابق، ص ص ١٦-١٧.

(٥) أقطاش وبينارق : المرجع السابق، ص ١٧.

والعموميون ، المصنفون تبعاً لأماكن عملهم ولطبيعة هذا العمل الذي يؤدونه ، ولذلك جاءت لفظة (كاتب) في الاستعمال العثماني : عنواناً وظيفياً مطلقاً وشاملًا للعديد من الدرجات الوظيفية ؛ الأدق تخصصاً للعمل في المجال الوثائقي الإداري والمالي للدولة العثمانية . كان في الإدارة العثمانية من الكتاب الخصوصيين مثلًا :

١ـ (سر كاتبي) الذي هو بمثابة السكرتير الخاص للسلطان[١] ، إذ أنه كان واحداً من أبرز موظفي خدمة السلطان ومقره في الـ (مابين)[٢] .

٢ـ (مكتوبجي)[٣] الذي كان بمثابة السكرتير الخاص للصدر الأعظم ، ويدير قلماً مستقلًا[٤] ، وإلى جانبه في دائرة الصدر الأعظم وأتباعه الإداريين الـ (كاخيا كاتبي)[٥] الذي هو كاتب خاص لنائب الصدر الأعظم عند غيابه عن العاصمة .

أما الكتاب العموميون فهم كثيرون ، ويصعب حصرهم ، ولكن من الممكن تصنيفهم حسب عنوانات بعض الوظائف ، فمنهم على سبيل المثال لا الحصر :

١ـ (مهمة نويس) كاتب الفرمانات والأمور السلطانية المهمة في الديوان الهمايوني .

---

(١) جب وبوون: المرجع السابق، ١/١١٧-١١٨.

(٢) مابين : هو القسم الواقع بين قسم الحرم والقسم الخارجي في السراي ، وقد أصبح منذ عهد السلطان محمود الثاني الدائرة التي تقوم بمتابعة جميع مكاتبات السراي ومراسلاته الداخلة والخارجة ، وكان في هذا الـ (مابين) باش كاتب وكاتب ثان وثلاثون كاتباً آخرون . ينظر وبينارق : المرجع السابق، ص ١٠٨ .

(٣) جب وبوون : المرجع السابق، ١/١٧٢.

(٤) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ١٦.

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٥.

٢ـ (وقعه نويس) كاتب تسجيل الوقائع في الدولة وله قلم خاص[(١)] .

٣ـ (تذكرجي) المكلف بصياغة وثائق الباب العالي إلى الإدارات الحكومية الأخرى[(٢)] .

٤ـ (حلوشار كاتبي) المسؤول عن تسجيل قضايا الأمن الداخلي والمحاكم وإنفاذها[(٣)] .

وهناك عدد آخر كبير من الكتاب العموميين ؛ المتسمّين طبقاً لأعمالهم المباشرة في مختلف المؤسسات ؛ مثل : (مميز) ، و (قانونجي) ، و (إعلامجي) ، و (مبيضجي) ، و (ملازم) ، وغيرهم[(٤)] .

إن بعض هذه الوظائف الكتابية ، المهمة منها بخاصة ، قد شغلها ؛ من الناحية الإدارية ؛ علماء وأدباء وخطاطون كبار . وتميز الخطاطون ؛ في هذا المجال ؛ بنيل الفضل والسبق على ما سواهم إلى إشغال أبرز الوظائف الكتابية هذه وأهمها ؛ فكان الكثير منهم كتاباً في الإدارة العثمانية كالخطاط عارف حكمت الذي كان موظفاً للتحريرات في قلم الـ (المكتوبجي)[(٥)] . . والخطاط علي أفندي (ت ١٣٢٠هـ/ ١٩٠٣م) الذي كان كاتباً في وزارة المالية[(٦)] . . وأمثالهما كثيرون جداً .

وربما كان هذا بسبب ما كان فن الخط يمثله لوحده من وظيفة كتابية أخرى ذات خصوصية معينة ، ولذلك لم يكن هذا الفن وظيفة شائعة ومتاحة في أروقة

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٣.

(٢) جب وبوون : المرجع السابق ، ١٧١/١.

(٣) المرجع نفسه ، ١٧٠/١.

(٤) المرجع نفسه ، ١٧٤/١.

(٥) درمان : فن الخط ، ص ٢١٥.

(٦) المرجع نفسه ، ص ٢١٤.

الإدارة العثمانية ومؤسساتها من الأقلام والنظارات والمديريات بقدر ما كان وظيفة محدودة الشيوع إلا في بعض الأوساط الخاصة ؛ كالسراي الذي كان يضم في عداد موظفيه البارزين (الخطاط) الخاص للسلطان ، وكالجوامع والتكايا ، والمطابع الخاصة والعامة ، وبعض الدوائر الفنية الرسمية كدائرة سك النقود ، ودائرة الرسم الهمايونية وتنظيم الطغراء ، وغيرها .

وربما لذلك ،كان فن الخط وظيفة صعبة المنال إلا لمن أوتي موهبة ودراسة ودربة متواصلة ؛ وربما كان حاصلًا على الإجازة ؛ توهله لأن يكون في عداد الخطاطين المجيدين ، إذ كانت هذه الوظيفة اعتبارية اجتماعية أكثر منها تنفيذية إدارية ضمن الروتين الرسمي . ويتضح ذلك تماماً منذ بدايات الدولة العثمانية حتى القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي عندما منح السلطان عبد الحميد الثاني عام ١٣٠٢هـ/ ١٨٨٧م أول لقب وظيفي رسمي بعنوان (رئيس الخطاطين) إلى الخطاط محسن زاده عبد الله حمدي بك (١٢٤٢-١٣١٧هـ/ ١٨٣٢-١٨٩٩م)[١] ، قبل أن يناله أشهر وآخر رئيس للخطاطين في الدولة العثمانية : الخطاط الحاج أحمد كامل آقديك ؛ بموجب الأمر السلطاني الصادر في ٢٥ ربيع الأول ١٣٣٣هـ/ ١٩١٤م[٢] .

وكان هذا اللقب قبلهما وقبل غيرهما لقباً اجتماعياً شعبياً عاماً أطلق على الشيخ حمد الله الأماسي[٣] ؛ وربما على غيره .

ولعل من الطريف في سياق الحديث عن هذه المكانة المزدوجة ؛ الاجتماعية

(١) المرجع نفسه، ص ٢١٠.

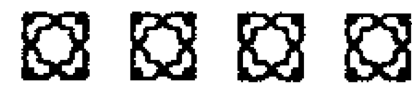
(٢) ينظر :

Melek Celkal : *Reisulhattatin Kamil Akdik*، (Istanbul, 1938), p. 12 .

(٣) ينظر :

Muhittin Serinb : *Hattat Seyh Hamdullah, Istanbul,* (1992), S. 35, 44, 96.

والإدارية ؛ للكتاب بعامة والخطاطين بخاصة . . الإشارة إلى أن الدولة العثمانية كانت قد أعطتهم بعض الامتيازات الخاصة كالإعفاء من الضرائب ، والإعفاء من الخدمة العسكرية[١] ، وعدم شمولهم بنظام التغيير الإداري السنوي[٢] ، فضلًا عن كونهم في طليعة المرشحين إلى المناصب العليا والمهام الحساسة في الدولة كمنصب (نشانجي) و(طغراكش) وغيرهما من المناصب والمهام التي لا يصلح لإشغالها إلا الخطاطون .



(١) للاستزادة ينظر: ياسين شهاب شكري، **ولاية بغداد** (١٨٧٢-١٩٠٩) دراسة في أوضاعها الإدارية والاقتصادية (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب/ جامعة الموصل (١٩٩٤)، الفصل الثاني .

(٢) جب وبوون : المرجع السابق، ١٧٤/١.

الفصل الرابع

الخط العربي في الوثائق والمخطوطات العثمانية

المبحث الأول : الوثائق العثمانية

المبحث الثاني : المخطوطات العثمانية

المبحث الثالث : الخط العربي في الوثائق والمخطوطات العثمانية

المبحث الرابع : الطغراء العثمانية

المبحث الخامس : الطريقة العثمانية لخط المصحف الشريف

المبحث الأول

الوثائق العثمانية

مهما كانت النيات والمقاصد الحقيقية المتصلة بالنزوع المتواصل لدى السلاطين وكبار المسؤولين والمفكرين البارزين وغيرهم في الدولة العثمانية إلى إرساء المعالم والآثار والمظاهر والتقاليد الحضارية ذات الهوية الخاصة الدالة تاريخياً على عظمة الفعل والإنجاز وعلى خلود الأثر والذكر .. يبدو أن التوثيق Decumentation ؛ بمعناه العام الشامل ؛ كان أصلًا من أصول التفكير العثماني في تشكيل الدولة السياسي ، وفي تنظيمها الإداري ، وفي مجمل تطورها الحضاري العام . ويبدو أيضاً بأن دوافع عثمانية ذاتية ومؤثرات أجنبية عديدة قد جعلت الاهتمام العثماني بالتوثيق مبكراً من الناحية التاريخية ، وشمولياً من الناحية التنظيمية والإدارية ، ومقنناً من الناحية القانونية والتشريعية ، بحيث أن مظاهر التوثيق العثماني لم تكن ؛ ولم تتوقف مع حركة الدولة عند كونها ؛ عامة مطلقة وغير مقصودة ، بل كانت هذه المظاهر نتاجاً طبيعياً للاهتمام الرسمي المتتابع الذي يمكن القول معه بأن نقل هذا التوثيق من حدوده التاريخية العامة إلى ما يمكن أن نصفه بالحدود الفنية الخاصة بالبنية الرسمية للدولة العثمانية. ونتيجة لذلك ؛ يمكن القول في المنظور العلمي التأريخي للحداثة ؛ بأن الدولة العثمانية كانت من أوائل الدول المعنية بالتوثيق ، بل ومن أوائل الدول الحديثة في التاريخ الحضاري الإنساني . وقد يمكن إجمال الحدود التاريخية والفنية للتوثيق العثماني في المظاهر الوثائقية الآتية :

العمارة العثمانية : المساجد ، والجوامع ، والمدارس ، والأضرحة ، والخانات ، والقصور ، والبيوت ، والحمامات ، والقلاع ، والأسبلة ، وغيرها.

النقود العثمانية : المعدنية ، والورقية .

التحف العثمانية : المعدنية ، والفخارية ، والخشبية .

المصورات العثمانية : التخطيطية ، والفوتغرافية ، والمنمنمات .

الأسلحة العثمانية : السيوف ، والدروع ، والبنادق ، والمدافع ، وغيرها .

البسط والمنسوجات العثمانية .

المخطوطات العثمانية : المزخرفة والمذهبة والمجلدة .

المطبوعات والصحف العثمانية .

الرورزنامات والتقاويم السنوية للدولة العثمانية : السالنامات ، الساليانات ، والنوسالات .

الأوراق والدفاتر الرسمية العثمانية .

وإذا ما حاولنا هنا تطبيق نظرية العام والخاص في مفهوم الوثائق على هذه المظاهر العثمانية ، يمكن أن نضع العمارة والنقود والتحف والأسلحة والمنسوجات ومثيلاتها في عداد الوثائق العامة أو المادية . . ونضع المصورات والمخطوطات والمطبوعات والأوراق والدفاتر في عداد الوثائق الخاصة أو المكتوبة .

وتعد الوثائق العثمانية الأخيرة ، وبخاصة الأوراق والدفاتر ، الوثائق الأكثر التصاقاً بالبنية الرسمية للدولة ، إذ كان التوثيق واضحاً وأساسياً في مؤسسات الإدارة العثمانية ، المركزية والإقليمية ، على الرغم مما شهدته هذه المؤسسات من التطورات الهيكلية والإسمية العديدة كالديوان والباب والقلم والنظارة والوزارة والمديرية وغيرها ، حتى إن حركة التوثيق هذه تبدو جزءاً لا يتجزأ من طبيعة النظام الإداري العام للدولة العثمانية ، إذا لم نقل بأنها كانت العصب الحيوي لهذا النظام والمحرك الوظيفي الأساس في الإدارة العثمانية برمتها ؛ حيث تختص بالاشتغال على هذه الوثائق ، تحريراً وخطاً وتسجيلًا :

(أ) دوائر فرعية من المؤسسات المركزية في الدولة العثمانية ، فهي أدنى مرتبة إدارية منها ؛ وأدق تخصصية في المهام ؛ وأكثر عناية مباشرة بالتنفيذ ؛ تسمى (الأقلام)[١] . ووظيفة هذه الدوائر الفرعية هي صناعة الوثيقة الرسمية ؛ إنشاءً وتحريراً وكتابة .

(ب) دوائر فرعية أخرى تعمل على إدارة هذه الوثائق من حيث التصنيف والحفظ والتداول ، تسمى (الخزائن) التي من أبرزها (خزينة الأوراق)[٢] التي أنشئت عام ١٢٦٢هـ/ ١٨٤٦م على غرار (الأرشيف الوطني) الفرنسي لتكون أول دور الوثائق العالمية الحديثة ؛ بعد هذا الأرشيف المنشأ قبل نصف قرن من إنشاء الأرشيف العثماني المركزي .

ولقد أدت كثرة الأقلام هذه التي قاربت في عددها المائة قلم[٣] إلى كثرة الوثائق العثمانية كثرة واسعة جعلت التراث الوثائقي العثماني يعد الآن بلا مبالغة أكبر تراث وثائقي إنساني تقريباً[٤] .

ومن الطبيعي أن يكون هذا التراث الوثائقي بذلك واحداً من أهم وأوسع مصادر المعلومات والبحث في العالم ، لأن الوثائق العثمانية تتعلق ، كما أحصى

---

(١) أضاف العثمانيون إلى معاني لفظة (القلم) ودلالاتها السابقة المتمثلة في كون القلم أداة الكتابة ، وتعبيراً عن نوع من أنواع الخط معنى جديداً ذا دلالات أوسع عندما استخدموا اللفظة مصطلحاً رسمياً دالاً على الدائرة الكتابية في التنظيم الإداري العثماني .

(٢) للتفاصيل ينظر: **أقطاش وبينارق** : المرجع السابق ، ص ص ٣٨-٤٢.

(٣) ينظر: المرجع السابق ، ص ص ١-٣٤.

(٤) يوجد مثلاً في أرشيف تركي واحد هو أرشيف رئاسة مجلس الوزراء باستانبول أكثر من مائة مليون وثيقة عثمانية ، لم يصنف منها لحد الآن إلا حوالي ١٥% فقط ، هذا فضلاً عن إعدادها الأخرى الكبيرة أيضاً ، في دور الوثائق المختلفة : التركية والأوروبية والعربية وغيرها ، بل أن الكثير من الوثائق العثمانية ما يزال دفيناً يجري اكتشافه هنا وهناك من العالم .

بعض أهل الاختصاص[١] ، بأكثر من ثلاثين بلداً من بلدان العالم المعاصر ، فهي تتعلق بتاريخ الدولة العثمانية في كل جوانبه السياسية والاجتماعية والإدارية والثقافية والاقتصادية والعسكرية وغيرها ، وتتعلق بأوضاع الولايات العثمانية في آسيا وأوروبا وإفريقيا ، كما تتعلق بالعلاقات الدولية العثمانية مع الدول الأجنبية الكبرى آنذاك .

هذا من ناحية المضمون ، أما من ناحية الشكل ، فإن الوثائق العثمانية تتمتع بشخصية وثائقية متميزة في : موادها المكونة لها كالورق والحبر والألوان وغيرها ، وفي لغاتها المكتوبة بها كالتركية العثمانية والعربية والفارسية وربما غيرها ، وفي الأشكال والرموز والرنوك والعلامات التوقيعية الفارقة لها ، والكتابات والخطوط المدونة بها الشرقية منها والغربية ، وغير ذلك من خصائص الشخصية الوثائقية المتفردة التي تجعلها في عداد النفائس الأثارية والعلمية .

وتبدو ـ من هنا ـ غلبة الشخصية الورقية التخطيطية على طبيعة الوثائق العثمانية ومؤسساتها الإدارية والعلمية ، وربما لذلك يرى بعض المؤرخين[٢] بأن اسم أول الدوائر الكتابية أو التوثيقية وأهمها في الإدارة العثمانية المركزية كان له صلة لغوية ودلالية مباشرة بمعنى الوثيقة في اللغة التركية العثمانية من خلال تحليل العلاقة بين مصطلح (بكلك) الذي هو إسم الدائرة أو المؤسسة القلمية الأولى في الديوان الهمايوني وبين لفظة (بتك)[٣] اللغوية التركية العثمانية التي تعني

(١) ينظر :

M. Mehdi ILan : *The Ottoman Archives and Their Importance for Historical* Belleten , Cilt V. sayi 213, Agustos 1991, S. 415.

(٢) جب وبوون : المرجع السابق ، ١٧٣/١.

(٣) ينظر: إبرهيم الداقوقي وآخرون : **المعجم التركي – العربي** ، شركة التايمس للطبع والنشر، (بغداد ١٩٨١) ، ٢١٨/١.

معنى الوثيقة . وكانت الدولة العثمانية تسمي وثائقها الرسمية المختلفة (أوراق) إذ كانت هذه الإدارة تستخدم تحديداً مصطلح (كاغد) الذي يعرفه أحد المعاجم اللغوية العثمانية(١) بأنه " المادة التي تستعمل على نحو واسع للأغراض الكتابية في أعمالنا اليومية " .

لقد كان هذا المصطلح واسع التداول في الإدارة الوثائقية العثمانية ؛ حيث تجري النسبة الوظيفية إليه على شاكلة : (كاغد اميني : أمين الورق) ، و (طغرالي احكام كاغدي = ورقة أحكام مختومة بالطغراء) ، و (دمغة لي كاغد = ورقة مختومة) وغيرها(٢) .

ولم تكن هذه الأوراق الرسمية العثمانية تصدر في نسخ مفردة مطلقة ، بل كانت تصدر على وفق سياق يجعل نصوصها أو مختصرات نصوصها ومراحل اعدادها قبل الصدور أحياناً محفوظة مقيدة في سجلات خاصة تسمى رسمياً (الدفاتر)(٣) .

وكان السلطان بايزيد الأول (٧٩٢ -٨٠٦ هـ/ ١٣٨٩-١٤٠٢م) أول من أدخل الدفتر إلى النظام الإداري العثماني(٤) ، وذلك لتثبيت أملاك الدولة من الأراضي القديمة والجديدة في سجلات خاصة تحدد أجناسها وقيودها وعائديتها من خلال العملية الإدارية التسجيلية للعقار(٥) ، وهي العملية

---

(١) الحاج علي أفندي القره حصاري : **لغات عثمانية** ، (استانبول - ربيع الأول ١٢٨١هـ)، ص ٦٤.

(٢) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٨١.

(٣) عن طبيعة الدفاتر العثمانية وأعدادها وأسمائها ، ينظر : المرجع نفسه، ص ص ١٣١-٢٠٩.

(٤) مصطفى : المرجع السابق ، ص ٥٢.

(٥) العثمانيون هم أحدث من بدأ التسجيل العقاري Land Registration ونظمه ، وليس الاسترالي روبرت تورينز Robert Torrens . للتفاصيل ينظر : جمعه محمود الزريقي : **نظام الشهر العقاري في الشريعة الإسلامية** ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٨ . ولكن لا بد من =

الكتابية التي تعرف بالمصطلح العثماني: (تحرير)[١] ، فكانت " دفاتر التحرير أول وأهم الدفاتر العثمانية "[٢] .

وربما أعطت فلسفة التوثيق هذه الوثائق العثمانية خصوصيتها التي تميزت بها من خلال إرتباطها الوظيفي بالبنية التنظيمية للدولة العثمانية القائمة على طبيعة متراتبة للمؤسسات والدفاتر والدوائر في الهرم الإداري السياسي لهذه الدولة ، فقد كان لكل مؤسسة سياسية او ادارية او علمية او غيرها وثائقها الخاصة ، مما يجعلها معبرة عن الشخصية الدستورية والرسمية والاجتماعية لهذه المؤسسات ، بدءاً من السلطان نفسه ومروراً بكبار موظفي الدولة كالصدر الأعظم ، وشيخ الإسلام ، ومؤسسات الدولة الأخرى وانتهاء بالمواطن العادي في المجتمع العثماني . وبسبب هذه الطبيعة التراتبية ، كانت الوثائق العثمانية متباينة تبايناً واضحاً وملموساً في : الاسم ، والشكل ، والمضمون ، والوضِيفة ، والسلطة . ويمكن أن نعرض هنا ، بإيجاز ، لبعض الوثائق العثمانية على سبيل المثال لا الحصر :

بيورلدي : هو الاسم الذي كان يطلق على التحريرات التي كان يصدرها كبار

= التنويه إلى أن مثل هذا التسجيل قد جرى على عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، إذ كان هذا الخليفة العادل قد أمر الصحابي زيد بن ثابت رضي الله عنه : « ان يكتب الناس على منازلهم ، وأمره أن يكتب لهم سكاكاً من قراطيس ثم يختم أسافلها ، فكان اول من صك وختم أسفل الصكاك » ، اليعقوبي (أحمد بن إسحاق ، ت ٢٨٤هـ /٨٩٧م) : تاريخ اليعقوبي ، دار صادر ، (بيروت ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م) ٢/ ١١٧.

(١) الـ (**تحرير**) هي العملية الإدارية الرسمية لتسجيل الأراضي في الدولة العثمانية ، للمزيد عنها وعن إجراءاتها وتفاصيلها انظر:

- M.B. Yazir: *Kalem Cuzeli*,. I, Ankara 1972, S. 29 .

ـ خليل علي مراد : **دفاتر الطابو** ، المؤرخ العربي ، العدد ٣٩ ، السنة الخامسة عشر، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م ، ص ص ٦٥–٧٥.

(٢) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٣٣٣.

رجال الدولة العثمانية دون السلطان ، من أمثال : الصدر الأعظم ، وقبودان البحر، والوزراء ، وأمراء الأمراء ، والولاة .

ولكن هذه الوثيقة اشتهرت بكونها الأمر الصادر من الصدر الأعظم الى مختلف الجهات الرسمية والولايات ، مفرداً لوحده أو مع فرمان ، بعد ان يحرر ويكتب في قلم أو دائرة (مكتوبي) الصدرالأعظم[١] ؛ حيث يصدر هذا الأمر أو هذا الحكم أحياناً عاماً دون ذكراسم الشخص الموجه إليه ، على أن يكتب اسم من يعنيه الأمر فيما بعد في المكان المخصص له ، فيكون بذلك أمراً مفتوحاً يسمى رسمياً (اجيق بيورلدي) ، كما يصدر احياناً أخرى خاصاً حاملًا لاسم الشخص الموجه إليه[٢] . وقد يسمى الـ (بيورلدي) بهذا الاسم تمييزاً له عن الأمر السلطاني ويلفظ احياناً (بيردي)[٣] .

فتوى : لم يكن مصطلح (الفتوى) في الاستخدام العثماني يعني جواب المفتي الشرعي على السؤال الفقهي المطروح عليه حسب ، كما يفهم في اللغة العربية ، بل أصبح هذا المصطلح يعني الوثيقة التي يصدرها شيخ الإسلام أو المفتي (ينظر : ٤-١-١)، وتتضمن مسألة شرعية ولها شكل وعائي خاص[٤] .

---

(١) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٧٦.

(٢) التفاصيل ينظر: **أقطاش وبينارق** : المرجع السابق ، ص ٤٦٣ ، وينظر كذلك : يعقوب سركيس : **مباحث عراقية** ، شركة التجارة والطباعة المحدودة ، (بغداد ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م) ، القسم الثاني ، ص ص ١٤، ١٦٢، ٢٣٤، ٢٣٥.

(٣) ينظر : الشيخ أحمد البديري الحلاق (جمع) : **حوادث دمشق اليومية** ، نشرها احمد عزت عبد الكريم ، مطبعة لجنة البيان العربي، (مصر ١٩٥٩).

(٤) ينظر :

Uriel Heyd: *Some Aspects of Ottoman Fetva* . Boulletin of the School of oriental and African Studies، University of London، Vol. XXXII, Part (1999) pp. 35-38 .

٤-١-١ وثيقة عثمانية رسمية لفتوى مكتوبة بخط التعليق

قائمة : أطلقت الدولة العثمانية مصطلح (القوائم المالية المعتبرة) على الأوراق النقدية (ينظر : ٤-١-٢) التي بدأت بإصدارها لأول مرة في أواسط عام ١٢٥٦ هـ/ ١٨٤٠ م ، أي في عهد السلطان عبد المجيد الأول . وقد تحول هذا المصطلح في التداول العثماني الرسمي ، فصار يطلق على أي كتاب أو وثيقة يحررها الصدر الأعظم أو أحد موظفي الدولة من ذوي الدرجات الرفيعة .

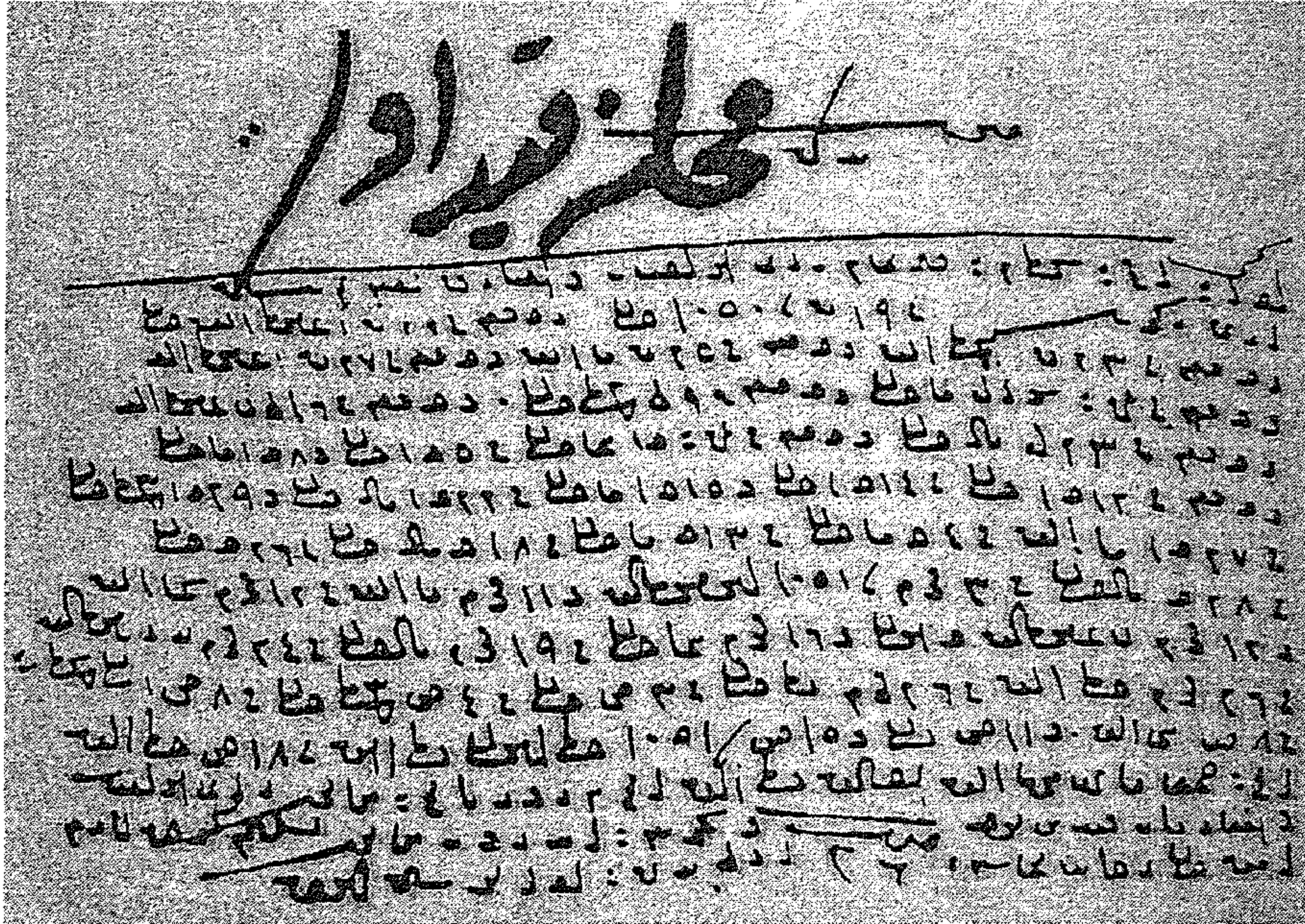


٤-١-٢ تعدد أنواع الخط المستخدمة في الكتابة على الوثائق المالية العثمانية وبخاصة النقود

طابو تمسكي : أي : مستمسك الطابو ، و(تمسك) كلمة عربية استخدمها العثمانيون بمعنى وصل الاستلام او السند أو الحجة على التملك ، ولذلك ترادف هذا المصطلح دائماً مع مصطلح آخر من مصطلحات التملك العقاري هو (سباهي سندي) في الدلالة على الوثيقة (ينظر: ٤-١-٣) التي يقدمها (السباهية : أصحاب التيمارات)[1] للفلاحين العاملين في أراضيهم ممن لهم استحقاق في

(١) الـ (تيمار) : الإقطاع العسكري ، أي : منح أرض نظير خدمة حربية ، ويقسم الإقطاع العسكري في الدولة العثمانية إلى ثلاثة أنواع: خاص وزعامة وتيمار . للمزيد ينظر : تيمار، **دائرة المعارف الإسلامية** ، ترجمة محمد ثابت الفندي وآخرون، ج٦، ص ص ١٣١-١٣٣.

(الأراضي الميرية) ، يوضح فيها تفويضهم على قطعة أرض معينة[١] .



٤-١-٣ وثيقة عثمانية لتملك عقاري مكتوبة بخط السياقة

عهد نامه : أي : معاهدة ، وهو إسم عام كان يطلق على المعاهدات التي يعقدها العثمانيون مع الدول الأجنبية[٢] .

تذكرة عثمانية : هي الوثيقة الرسمية للأشخاص أو بطاقة الهوية الشخصية . وكانت أول بطاقة للهوية الشخصية صدرت في الدولة العثمانية بناء على التعداد السكاني العام الذي تم عام ١٢٨٠هـ/ ١٨٦٣م[٣] .

يافته : وهي أيضاً : لافتة : التي هي بمثابة تحقيق الهوية التي تثبت حق

(١) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٧٤.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٧٦ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٦٩ .

تصرف الأهالي بأراضيهم ، وغالباً ما تقدم هذه الوثيقة إلى أصحاب التيمارات عند إجراء تحرير الأراضي[١] .

إن هذه القائمة التعريفية الموجزة لبعض الوثائق العثمانية هي غيض من فيض ما جهد العثمانيون أنفسهم في مجال التنظيم الوثائقي لمؤسساتهم ومعاملاتهم[٢] .

ولكن أهم هذه الوثائق جميعها هي الوثيقة الرسمية الأولى في الدولة العثمانية ، وهي الأوامر والقرارات السلطانية ، حيث كانت شتى الأوامر الرسمية المحررة من قبل السلطان والصادرة عنه تسمى بصورة عامة : (بويروق) التي تعني أمراً[٣] .

ولكن أكثر هذه الأوامر خصوصية وتميزاً من حيث عناية الشكل ، وأهمية المضمون ، وعلوية المكانة ، ونفاذ السلطة ، وسعة الوظيفة في الإدارة العثمانية ، المركزية والإقليمية ، هو الأمر السلطاني الذي كان يعرف بـ (الفرمان) .

الفرمان : لفظة فارسية تعني الأمر[٤] ، وأخذت في التقاليد العثمانية خصوصية الأمر السلطاني ، فصارت تطلق على الأوامر الصادرة عن السلطان أو عمن يخوله صلاحية إصدارها باسمه ممهورة بطغرائه (ينظر : ٤-١-٤)، ولذلك فهي أنفذ الأوامر العثمانية الرسمية سلطة وأهم الوثائق العثمانية مكانة وأبرزها تعبيراً عن الشخصية العثمانية .

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٨٠ .

(٢) للمزيد من الاطلاع على الوثائق الأخرى ، ينظر: المرجع نفسه ، ص ص ٤٦٣-٤٨٠.

(٣) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٦٦.

(٤) سامي : المصدر السابق ، ص ٩٢٢.



٤-١-٤ : الفرمان إحدى الوثائق السلطانية الخاصة بالدولة العثمانية

وكانت التطورات الإدارية للدولة العثمانية قد انعكست على الطبيعة الوثائقية للأوامر السلطانية فميزتها إلى أسماء أخرى عديدة مثل : (إرادة) و (خط) و(براءة) ، لكن ظل (الفرمان) الاسم البارز بين كل هذه الأسماء في التعبير عن هذه الأوامر السلطانية العثمانية ، حتى بعد تحديد إصداره " في أشياء معينة مثل : إعطاء نيشان أو براءة أو امتياز لهيئة أجنبية أو أعطاء منصب أو رتبة كبيرة " ، منذ ما بعد العام ١٢٤٠هـ/ ١٨٣٢م الذي كان قد ظهر فيه نهج دستوري جديد في إصدار الأوامر السلطانية تحت اسم (إرادة irade)[١] ، إذ أنه في عهد السلطان محمود

(١) المرجع نفسه ، ص ٤٦٣ - ٤٦٤ .

الثاني بدأ الـ (باش كاتب) في الـ (مابين) بكتابة الجواب السلطاني نيابة عن السلطان فصار ذلك يعرف بالإرادة(١) .

وربما تعددت ؛ من هنا ؛ قنوات إصدار الأوامر السلطانية ، فصار الفرمان الذي كان يصدر في كافة المجالات ، يصدر من خلال ثلاث قنوات رئيسة ؛ أولها : أن " يصدره السلطان محرراً منه مباشرة بخط يده ، وليس بناء على طلب أحد "(٢) فيسمى هذا الأمر بذلك (بياض أو زينه خط همايون) أي خط همايوني على بياض ، تمييزاً له عن غيره من وثائق الفرمان المحررة في أحد أقلام الديوان الهمايوني ، لاسيما وأن السلاطين العثمانيين كانوا حتى عهد السلطان مراد الثالث يحررون بأيديهم بعض وثائق الفرمان في مسائل محدودة(٣) .

وكان الفرمان " الذي كان يصدره السلطان الجديد بعد اعتلائه العرش ، ويصادق فيه على بقاء رجال الدولة في مناصبهم التي كانوا يشغلونها وعلى رأسهم الصدرالأعظم "(٤) . . هو أهم تلك الوثائق السلطانية ؛ ويسمى : (ابقا فرماني) أي : فرمان الإبقاء على وظائف الدولة وكياناتها الأساسية .

وكانت القناة الثانية لإصدار الفرمانات تتمثل في بعض الامتيازات التي كان السلطان العثماني يمحنها لبعض وزرائه الكبار والمقربين منه ؛ كبعض الصدور الأعظم وبعض حكام الولايات ، حيث " كان يعهد إليهم بالسلطة كاملة ؛ حتى

---

(١) ينظر :

Basbakanilik Arsivi : *Nusul-Kerkuk IIe IIgili Arsiv Belgeleri (1525-1919)*, Ankara (1993) s 412 .

(٢) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ٤٦٦.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٦٢.

يتسنى لهم أن يصدروا أوامر سلطانية تسمى فرمانات "[١] .

وعلى الرغم من أن هؤلاء المخولين " كان لهم حق رسم اسم السلطان المسمى طغراء على الوثائق "[٢] هذه ، كان هناك أيضاً ما كان يعرف بـ (بياض طغرالي كاغد) أي ورقة بيضاء ذات طغراء وهي تعني " ورقة فارغة وضعت عليها طغراء السلطان ، تترك في عهدة قائم مقام الصدارة في استانبول عند خروج السلطان بذاته إلى الحرب ، يملؤها بما تمليه الحاجة ويستخدمها كفرمان " ، أو كان الصدر الأعظم نفسه يحملها معه عند خروجه قائداً للجيش ، وبخاصة عندما لا يصحبه النشانجي ، ليستخدمها عند الضرورة بعد كتابة ما يراه فيها ويسلمها لمن يهمه الأمر فتكون بمثابة فرمان صادر من السلطان يلزم تنفيذه ، وسميت هذه الورقة البيضاء ذات الطغراء أيضاً بالورقة المعلمة (نشانلي كاغد) ، واشتهر اتباع هذه النهج الإداري السياسي في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي وأوائل القرن الذي يليه ، فتؤخذ بالعدد وتملأ بالشكل المناسب ، وبعد انتهاء الحرب فإنه يتوجب على الصدر الأعظم أو وكيله أن يذكر العدد الذي استخدمه من هذه الأوراق البيضاء ذات الطغراء ، وفي أي غرض استخدمها ليعيد الباقي[٣] الى الخزانة السلطانية . أما القناة الثالثة التي كان الفرمان يصدر من خلالها ؛ فتتمثل في صدوره أحياناً بناء على طلبٍ كتابي من أحد المواطنين ، أو بناء على اقتراح رسمي من بعض الحلقات الإدارية الأدنى من الديوان الهمايوني ، وفي كلتا الحالتين يمر إصدار الفرمان بإجراءات إدارية عديدة بدءاً من تحريره وتدقيقه وختمه حتى تقييد خلاصته في سجلات أو دفاتر الديوان الهمايوني ، ومن ثم في دفاتر المحكمة الشرعية المختصة بعمل هذا الفرمان .

---

(١) جب وبوون : المرجع السابق ، ١٦٢/١.

(٢) المرجع نفسه ، ١٦٢/١.

(٣) أقطاش وبينارق : المرجع السابق ، ص ص ٤٦٧ ، ٤٧٦ .

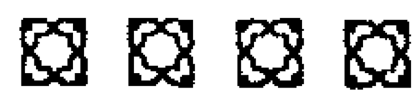
يتألف الشكل العام للفرمان من ثلاثة أقسام دبلوماتية رئيسة هي : الإفتتاح ، والمتن ، والإختتام .

وغالباً ما كان إفتتاح الفرمان بغير البسملة ؛ وذلك لكراهية وجود الطغراء فوق البسملة ، فقد كان السلاطين المماليك الأواخر قد أبطلوا استعمال البسملة مع الطغراء ، وتنبه بعض السلاطين العثمانيين إلى ذلك فوضعوا فوقها ما يرمز إلى لفظ الجلالة أو إلى البسملة . ومن هنا ، يمكن تصنيف العناصر الأولية المكونة للفرمان على النحو الآتي :

(أ) **العناصر الافتتاحية** : التي غالباً ما تكون إما : لفظ الجلالة مختصراً أو مرموزاً له في شكل خطي خاص ، أو لفظة (هو) ، أو عبارة (ياهو) . . والطغراء الخاصة بالسلطان الحاكم . . والألقاب الرسمية للشخصية الصادر له الفرمان .

(ب) **المتن** : الذي يتضمن سبب صدور هذا الفرمان ؛ والرسالة ، وبيان رغبة السلطان وأوامره ؛ وذكر واضح لما هو مطلوب تنفيذه.

(ج) **عناصر الاختتام** : الدعاء بحصول التوفيق في تنفيذ الأمر المطلوب ، وذكر مكان وزمان تحريره.



المبحث الثاني

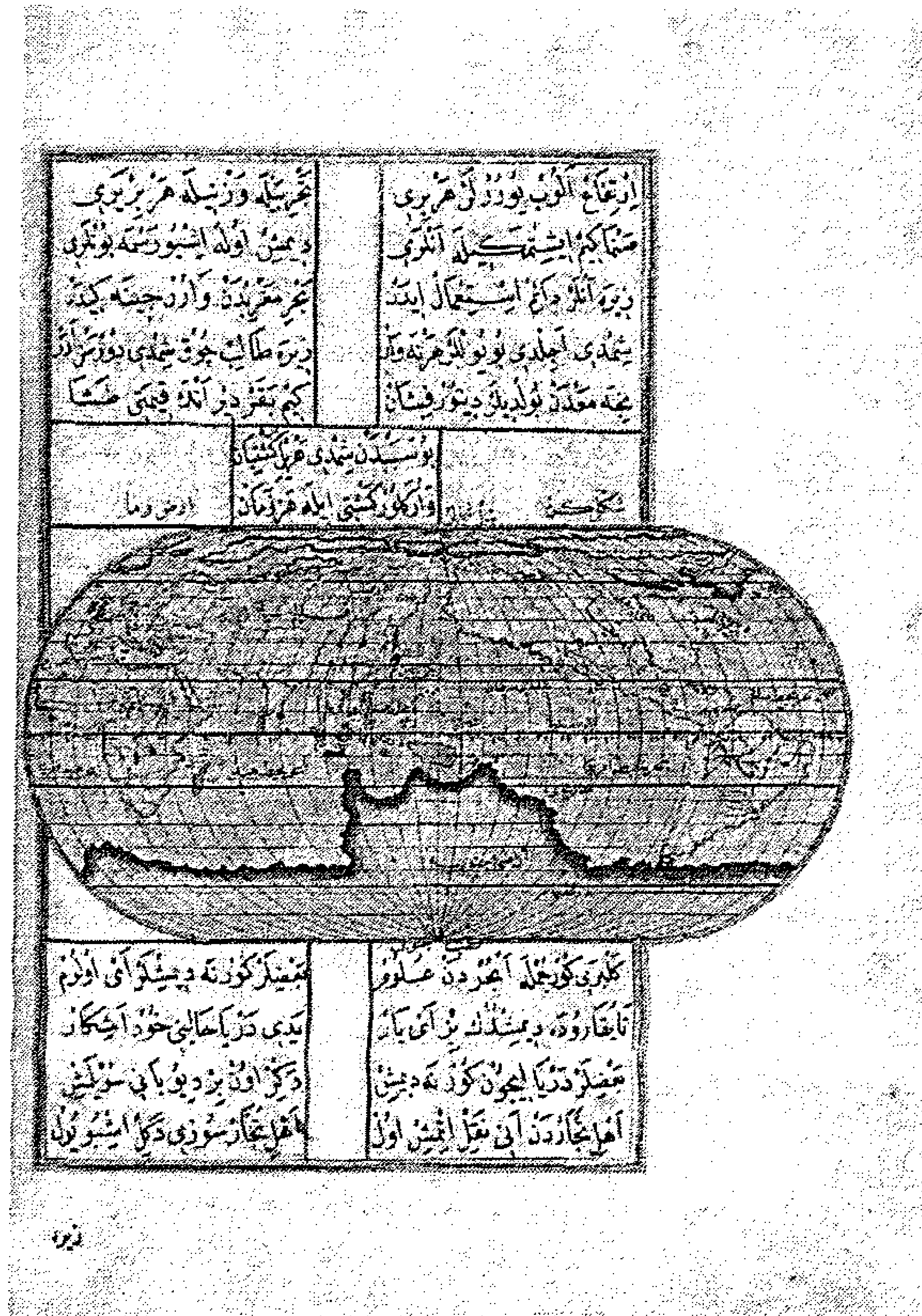
المخطوطات العثمانية

يستوي كل من المخطوطة Manuscript والوثيقة Document في المفهوم العلمي العام بأن كلًا منهما وعاء من أوعية المعلومات ، ولكنهما لايستويان عند الطبيعة الفنية لهما ؛ حيث يفرق هذا المفهوم بين الإثنين على أساس أن الخط هو ألصق طبيعةً بالأولى منه بالثانية التي يمكن أن تكون مطبوعة printed بالآلة أيضاً ؛ في حين لا تكون الأولى إلا مكتوبة written باليد . وعلى الرغم من ذلك ؛ ومن العلاقة المعرفية الحميمة بين المخطوطات والوثائق ؛ حيث غالباً ما تكون المخطوطات داخلةً في إطار المفهوم العلمي العام للوثائق الذي هو أوسع من المفهوم العلمي للمخطوطات ، إذ يمكن تعريف المخطوطات أيضاً بأنها أوعية وثائقية للمعلومات . . تميزت المخطوطات على الوثائق بقيمتها الفنية التي لانراها إلا في أوعية معرفية خاصة ؛ تكاد تنحصر في مخطوطات المصاحف الشريفة والكتب العلمية واللوحات الفنية وما يدخل في إطاراتها المعروفة من نتاج الخطاطين ؛ بدرجاتهم المختلفة من الكتاب والمحررين والنساخ وغيرهم ؛ الذين كانوا في مختلف الدول الإسلامية نخبة ثقافية واضحة الوجود والأثر في المجتمع ، نخبة لها مكانتها السياسية والاجتماعية ، ولها تقاليدها العلمية والتعليمية ، ولها دورها الوظيفي الإداري الهام ، مما يجعل من الطبيعي أن يكون لها تنظيمها الوثائقي الخاص ، إن على مستوى تقاليد الخط الإبداعية في الفن والوظيفة ؛ أو على مستوى تقاليده العلمية والتعليمية ؛ فضلًا عن العناية المعرفية بصناعة المخطوطات وتطويرها من ناحيتين رئيستين :

الناحية المادية للمخطوط ومستلزماتها الأساسية من الورق والحبر واللون وغير ذلك مما يدخل في إنتاج المخطوطات .

الناحية الفنية للمخطوط من تصميم الشكل العام والتنفيذ والإخراج ؛ فضلاً عن الفنون المستخدمة في صناعته ؛ وبخاصة فن الخط .

وربما أدى ذلك كله عند الخطاطين العثمانيين إلى أن تتنوع مخطوطاتهم بحسب طبيعتها الوعائية والمعرفية والفنية إلى : مخطوطات المصاحف الشريفة أولاً ، ومخطوطات الكتب الدينية والعلمية والأدبية وغيرها ثانياً (ينظر: ٤-٢-١)، ومخطوطات الأعمال الفنية التي إبتكرها ؛ لأول مرة ؛ الخطاطون العثمانيون ؛ وكانت ذات أشكال خاصة ؛ وأطلقت عليها أسماء خاصة أيضاً ؛ ولكنها صارت تعرف بشكل عام : اللوحات الخطية ثالثاً .



٤-٢-١ : مخطوطة عثمانية في الجغرافيا

ولعل أبرز اللوحات الخطية العثمانية :

الـ (قطعة)[(١)] : هي واحدة من وثائق فن الخط ولوحاته الخاصة (ينظر : ٤-٢-٢)، غالباً ما تكون ذات شكل مستطيل يمتد أفقياً أو عمودياً . ويتضمن هذا الشكل سطوراً رئيسة وثانوية متراتبة ومتسلسلة من فوق الى أسفل ، وهي تحمل نصوصاً غالباً ما تكون مكتوبة باثنين من أنواع الخط العربي : السطر الأعلى يكتب بخط معين غالباً ما يكون خط الثلث او خط المحقق ، ثم تليه سطور عديدة تختلف في عددها بين (٢ -٣) أو (٨ -١٠) ، وتكون مكتوبة بالنوع الآخر من أنواع الخط ، وغالباً ما يكون خط النسخ .

وقد يلي هذه السطور سطر آخر يكتب بنفس خط السطر الأول . وغالباً ما يوجد على جانبي هذه السطور المتباينة في عرض القلم ونوع الخط ومحتوى النص؛ على نحو متناوب ؛ بينها فراغ يُملأ بالزخارف والزينة ؛ يسمى (قولتق) أي كرسي أو شريط . وقد ظهرت القطع الخطية هذه مع انتشار الأقلام الستة بين الخطاطين العثمانيين ، وهذه الأنواع الستة توجد على شكل ثلاثة أزواج ، يرتبط طرف الواحد فيها بالاخر نصياً وخطياً ، فهناك : الثلث والنسخ ، والمحقق والريحاني ، التوقيع والرقاع .

وقد تكتب القطعة الخطية بأنواع أخرى من الخط كالتعليق والنستعليق . وهي بذلك تختلف ، بعض الشيء ، في شكلها الخاص عن الشكل العام لقطع الأقلام الستة ، إذ تأتي في الغالب في شكل منظومات شعرية مكتوبة في أربعة أو ستة أسطر . ويمكن القول ؛ من الناحيتين التاريخية والعلمية ؛ بأن هذا النوع من المخطوطات

---

(١) ينظر :

See M. Ugur Derman : *Turkish Calligraphic Art the Kit'a* , ilgi Mcc, 1st November ,1980 No: .30 pp. .32-35 .

الفنية كان معروفاً عند الكتاب والخطاطين العباسيين في بغداد ؛ حيث تداولوه بشكل واسع ؛ وكانوا يطلقون عليه : (الرقعة)[١] . وظل الخطاطون ؛ العرب بخاصة ؛ يستخدمون هذا النوع من المخطوطات في إنتاج لوحاتهم الفنية .



٤-٢-٢ : قطعة وثيقة من أعمال الخطاطين الفنية

الـ (**مرقعة**)[٢] : هي (الدرج)[٣] المعروف في تراث فن الخط العربي باللوحة الفنية الجامعة لعدة قطع خطية (ينظر: ٤-٢-٣)، وتوصف المرقعات العثمانية بأنواع الخطوط التي كتبت بها هذه القطع ، فهناك : مرقعات الثلث والنسخ ، ومرقعات المحقق والريحاني ، وغيرهما .

وتتميز المرقعة بتعاقب معاني الأسطر المتماثلة في الموقع والخط من كل

---

(١) أبو الحسن هلال بن المحسن الصابئ : **رسوم دار الخلافة** ، تحقيق ميخائيل عواد ، مطبعة دار العاني ، (بغداد ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م) ، ص ٥٧.

(٢) ينظر :

See : M. Ugur Derman : *The Murakka and album of Calligraphic (Collages),* ilig Mec, 1st . November 1981 , NO : 32. pp. 40-43 .

(٣) الصابي : المصدر السابق ، ص ص ٥٦، ٦٦، ٦٨.

قطعة مع مثيلاتها في القطعة الأخرى . . وهكذا ، ولذلك تكون هذه المرقعات من أولها إلى آخرها ضمن ترتيب متسلسل غالباً ما يكتبه خطاط واحد ، فيطلق على هذه المرقعات مصطلح (مرقعه مرقمه) أو (ترتيبلي مرقعه) .

وهذه المرقعات تختلف ، في ما بينها بعض الشيء ، عن مرقعات أخرى تتكون من مجموعة مختلفة من القطع التي كتبها عدد من الخطاطين ، فسميت (مرقعه مجموعه) و (طوبلامه مرقعه) .



٤-٢-٣ : المرقعة : هي ألبوم جامع لعدد من القطع الخطية

الإجازة : هي شهادة الأهلية العلمية والأدائية في الخط ، يمنحها الشيوخ أو الأساتذة الخطاطون لتلامذتهم .

وقد اشتهر زين الدين عبد الرحمن بن الصائغ بابتكارها ووضع تقاليدها التي ظلت مرعية بعده عهداً طويلًا . ولكن الإجازة في الخط قد عرفت قبل ابن الصائغ ، كما ذكرنا من قبل .

تختلف الإجازات الخطية في محتوياتها وأشكالها وخطوطها ، ولكنها تتحدد بعبارة التأجيز الخاصة التي يكتبها المعلم أو الأستاذ أو الشيخ المجيز بنفسه ، بخط التوقيع ؛ وهو خط الإجازة ؛ في الغالب .

وغالباً ما تكون الإجازة على شكل قطعة ذات نوعين من الخط كالثلث والنسخ بالذات ، ويكتب المجيز تحتها عبارة التأجيز . وقد ظلت هذه الإجازة التقليدية أرفع تقديراً وأكثر أهمية لدى الخطاطين جميعاً ، ومنهم العثمانيين بخاصة ، حتى مع ظهور (شهادت نامه) التي صارت (مدرسة الخطاطين) العثمانية تمنحها للمتخرجين فيها[١] .

التقدير : كان الخطاطون العثمانيون قد جروا على منح تلامذتهم المجازين أمثال هؤلاء الخطاطين المتميزين إجازتين منفصلتين ، كما فعل مثلًا الخطاط مصطفى عزت لتلميذه الخطاط شفيق ، أو يمنح أكثر من أستاذ من أساتذة الخط ، قد يكون عددهم إثنين أو أكثر ، خطاطاً واحداً إجازة واحدة بنصوص مختلفة تقديراً لإجادته فن الخط .

وكل هذه الإجازات قد تتمثل في شكل قطعة أو مرقعة أو حلية شريفة ، ولكن ثمة

---

(١) للمزيد ينظر:

* M.Ugur Derman : *Turk Yazi San'atinda icazelnameler ve Taklid Yazilar, lll Turk Tarih Kongresi*1970, Ankara.

نوعاً آخر من إجازات الخطاطين أشبه ما يكون بالتقدير الخاص الذي يمنحه كبار أساتذة الخط للخطاطين الحاصلين على الإجازة من المتميزين في إجادة الخطوط .

وقد يعدل هذا التقدير في عرف أهل الخط أكثر من الإجازة .

ويمكن القول بأن هذا التقدير كان قد ابتكره الخطاط حامد الآمدي(١) عندما منحه لاثنين من كبار الخطاطين العراقيين الذين تلمذوا له ، وهما : الخطاط هاشم محمد البغدادي (١٣٣٦-١٣٩٣هـ/ ١٩١٧-١٩٧٣م) ، والخطاط يوسف ذنون الموصلي (ولادته ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م) .

الحلية النبوية الشريفة : هي اللوحة الخطية المعبرة عن أوصاف الرسول محمد (ﷺ) وخصاله الشريفة منقولة عن إحدى الروايات الموثوقة في كتب السيرة النبوية المعتبرة . وتعد هذه الوثيقة الفنية أهم وأبرز وثائق الخطاطين العثمانيين ، ولذلك نحاول أن نعرض لها هنا ببعض التفصيل :

ترجع الاصول اللغوية للفظة (الحلية) إلى الفعل الثلاثي المجرد (حلا) ، الذي يستوعب في معجمه الخاص معاني عدة ، تجمعها على العموم وتلخصها مباشرة ، معاني : الشكل ، والهيئة ، والصفة ، والخلقة ، والصورة . ولكن السياق اللغوي والاصطلاحي لهذه اللفظة لم يكن حيادياً في دلالته على هذه المعاني ، بل لم يكن مجرداً من الانحياز المعنوي والدلالي نحو الحُسن والجمال والزينة في مفهوم (الحلية) المتطابق في ما بين اللغة والاصطلاح . وربما لذلك ، كانت (الحلية) اسماً لكل ما يُتزَين به ، من مصاغ ، أو جمال ، أو خُلُقٍ ، أو غير ذلك ، فأُطلقت اللفظة ، في عهودها اللغوية والاجتماعية المتعاقبة حتى اليوم ، بشكل عام وتلقائي ، على زينة المرأة من مصاغ الذهب والفضة وقطع الاحجار

(١) ينظر : محمد حرب : حامد .. **آخر الخطاطين العظام** ، العربي(مجلة . الكويت) ، العدد (٢٩٠) ، ربيع الأول ١٤٠٣هـ/ يناير (ك ٢) ١٩٨٣م ، ص ص ٧٦-٨١ . دعوة الحق

الكريمة وغير ذلك من مواد الجمال ، بعد أن كانت لفظة الحلية تطلق على سبيل الحقيقة في عهودها اللغوية والاجتماعية المبكرة وعلى سبيل الحقيقة على ما يتزين من السيف ، ثم صارت تطلق على سبيل المجاز على كل ما يعتبر زينة لشيء أو إنسان مثلما يقال على سبيل المثال لا الحصر : " الوضوء : حلية المؤمن " أوكما قيل في الاثر : " لكل شيء حلية ، وحلية القرآن : الصوت الحسن " ، أو " حلية المنطق : الصدق " ، و " الخط الجميل : حلية الكاتب " ، و " الفقر : حلية الاولياء " وهكذا .

وأطلقت اللفظة مصطلحاً على بعض الاشكال والعناصر التزيينية والوظيفية ، مثل : (حلية الاحزاب) في المصحف الشريف ، و(حلية الباب) في العمارة الاسلامية ، وغير ذلك .

ولكن أهل اللغة والبيان جعلوا (الحلية) أو (التحلية) اكثر تحديداً في دلالتها على ما يوصف به الرجل وصفاً مميزاً له على وجه الدقة والتمام ، فاصلًا له عن غيره من الرجال الذين قد يوافقونه في الإسم أو في بعض الصفات . ويمكن القول بأن هذا المفهوم قد أدخل مصطلح (الحلية) ركناً اساسياً في (فقه التوثيق)[(١)] الذي يعنى به ايراد صفات الاشخاص وشياتهم ، بقصد التعريف التام والدقيق بهم، وهو ما كان الاساس المنهجي لعلم الرجال في موازنة الجرح والتعديل ، مثلًا ، لتحديد كفاءة رواة الحديث النبوي الشريف .

وبعد هذا التحديد في دلالة اللفظة على وصف الرجل و صورته ، نقترب نحو مفهوم اكثر تحديداً ، وادق خصوصية ، يكاد يغلب في دلالته على ما كان يُعنى به أهل الحديث بعامة ، ومؤرخو السيرة النبوية الشريفة وفقهاء السنة النبوية المطهرة بخاصة

---

(١) ينظر : أحمد بكو : **بلاغة الوصف في فقه التوثيق** ، دعوة الحق (مجلة شهرية . المغرب) ، العدد ٣٦٧ ، السنة الثالثة والاربعون ، ربيع الاول - ربيع الثاني ١٤٢٣ هـ / مايو - يونيو ٢٠٠٢ م .

، من الصفات الخَلقية والخُلقية للرسول الكريم محمد ﷺ ، وهي الصفات التي عرفت عند هؤلاء جميعاً بمصطلح : (الشمائل النبوية) أو (الشمائل المحمدية) .

لقد حظيت هذه الشمائل النبوية من الصفات البدنية للوجه والقامة والشعر واللون وغيرها ، ومن الهيئات السلوكية كالمشي والجلوس والاضطجاع والفرح والحزن والاكل والشرب والضحك والمزاح والنوم والكلام وغير ذلك ، ومن العوائد الشخصية كالخاتم واللباس والخف والسيف والعمامة وسوى ذلك ، بعناية خاصة ومميزة عند أهل الحديث والسيرة والسنة الذين اهتموا كثيراً بتوثيق معالم هذه الشمائل ، الفعلية والقولية والمادية ، بوصفها عنصراً مهماً واساسياً من عناصر السيرة النبوية الشريفة ، ومصدراً حيوياً ورئيساً من مصادر السنة المطهرة ، من خلال ما رواه المحدّثون بها وعنها ، حتى اثمرت عنايتهم هذه عن تصنيف هذه الشمائل النبوية واحاديثها الصحيحة والمسندة ، معرفياً ، في مجال علمي خاص من مجالات السنة النبوية الشريفة .

وإذا كان اهل الحديث قد جمعوا الاحاديث الخاصة بهذه الشمائل النبوية وضمنوها كتب الصحاح والسنن ، كما هو الحال ، على سبيل المثال لا الحصر ، في صحيح البخاري ، وصحيح مسلم ، وسنن ابن ماجه (ت ٢٧٥هـ / ٨٨٨م) ، فان العديد من أهل العلم قد انشغلوا بجمع هذه الاحاديث لتأليف كتب خاصة في هذا المجال على وجه الاستقلال ، صارت تعرف بكتب الشمائل النبوية التي كان قد بدأها وهب بن منبه (ت ٢٠٠ هـ / ٨١٥م) باقدم كتاب مستقل منفرد بهذه الشمائل ، سمّاه صفة النبي ﷺ ، وتلاه في ذلك كثير من أهل العلم من بعده ، لم يتميز أحد منهم في عمله مثلما تميز الامام الحافظ ابو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي (ت ٢٧٩هـ / ٨٩٢م) الذي وضع واحداً من اقدم كتب هذه الشمائل وأهمها على الاطلاق ، بعنوان (الشمائل المحمدية والخصال المصطفوية) الذي منه ، اخذ هذا المجال المعرفي اسمه ، واستقر به في مصطلح

الحديث والسنة النبوية الشريفة . وتبرز أهمية كتاب الترمذي هذا في انه يقدم صورة دقيقة لهيئة الرسول الكريم محمد ﷺ ، وصفاته الشخصية ، من خلال ما احاط به من احاديث الشمائل إحاطةً وافية وشافية تعرض صورة الرسول ﷺ كأنّك تراه .

وإذا كان هذا الكتاب الرائد في مجاله العلمي والمعرفي قد فتح الباب على مصراعيه لتأليف كتب جديدة واخرى عديدة بعده ، وكذلك لتوالي الشروح والتعليقات عليه في كتب اخرى وغير ذلك من الأعمال المعنية بعلم الشمائل النبوية . . فإنه قد وضع الاسس والمنطلقات الدينية والمعرفية الاسلامية لوجوب التعامل وكيفيته مع صورة الرسول ﷺ ومكانته الفذة في الاسلام ، لاسيما وان هذا التعامل هو مطلب ديني واجتماعي عام عند المسلمين .

ولاشك في أن هذا التعامل قد انعكس ، بشكل واضح وكبير ومهم ، في الابداع الادبي والفني العربي والاسلامي ، حتى مثّلت الاعمال والنتاجات المختصة بشمائل الذات النبوية الشريفة ظواهر أدبية وفنية مميزة في السياق التاريخي وفي المنجز المعرفي لهذا الابداع . ولقد تباينت صيغ هذا التعامل ووسائله واساليبه في التعبير عن هذه الشمائل ، بين الادب والفن .

وإذا كان الادب العربي والاسلامي قد التزم الشعر تحديداً في المديح النبوي الذي توالت قصائده المعروفة بالبرديات والبديعيات والمولديات التي تختلف نسبياً في الشكل ، وتتفق كلياً في المضمون على كونها مدائح دينية اسلامية خاصة بشخص الرسول ﷺ . . فإنّ الفن الاسلامي قد التزم في التعبير الجمالي الرائع والاخاذ عن اوصاف الرسول ﷺ وهيئاته السلوكية في الحركة والسكون بواسطة فن الخط العربي. لقد قدّم فن الخط العربي في هذا المجال عدداً من اللوحات الفنية المتباينة في بنائها الشكلي والمعماري ، وفي مضمونها ، وفي خصوصية وظيفتها الفنية .

وأبرز هذه اللوحات ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ هي : (الحلية الشريفة) التي تعبر عن صورة الرسول الأكرم محمد ﷺ ، وصارت مصطلحاً فنياً يغلب في دلالته على هذه الشمائل النبوية ، عند أهل العلم والادب والفن المسلمين بعامة ، وعند الخطاطين منهم بخاصة .

تتميز الحلية الشريفة ، بين هذه اللوحات الخطية وغيرها ، بأنها الأبرز قيمة والاكثر تميزاً والاوسع شهرة والأوفر حظاً وقبولًا عند خاصة المسلمين وعامتهم . أخذت اسمها من حلية الرسول ﷺ ووصف شمائله ، إذ أن الحلية الشريفة في المصطلح الفني للخط العربي هي عبارة عن لوحة خطية ، مزخرفة ومذهبة احياناً ، ذات شكل فني خاص ومميز ، وذات مضمون محدّد بحديث معّين من احاديث الشمائل النبوية ، ويغلب الحديث الذي يرويه الخليفة علي بن ابي طالب ، كرم الله وجهه ورضي الله عنه ، في وصف الرسول ﷺ على أغلب لوحات الحلية الشريفة المنجزة من قبل الخطاطين بدون استثناء يذكر[1]، وهو الحديث الجامع لشمائله ﷺ ، والذي نصه :

" عن علي بن ابي طالب رضي الله عنه . كان اذا وصف النبي ﷺ ، قال : لم يكن بالطويل الممغظ . ولا بالقصير المتردد . كان ربعة من القوم ولم يكن بالجعد القطط . ولا بالسبط . كان جعداً رجلًا . ولم يكن بالمطهم . ولا بالمكلثم . وكان في الوجه تدوير . أبيض مشرب . أدعج العينين . أهدب الاشفار . جليل المشاش والكتد . أجرد ذو مسربة . شثن الكفّين والقدمين . إذا مشى يتقلع كأنما يمشي في صبب . وإذا التفت التفت

---

(١) كتب بعض لوحات (الحلية الشريفة) ؛ على نحو محدود جداً ؛ بنص حديث الشمائل الذي يرويه الحسن بن علي رضي الله عنه ، المذكور في : **الشفا بتعريف حقوق المصطفى** ﷺ ، تأليف القاضي أبي الفضل عياض بن موسى اليحصبي الاندلسي ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، (مصر ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م) .

معاً . بين كفيه خاتم النبوة . وهو خاتم النبيين . أجود الناس صدراً .وأصدقهم لهجة . والينهم عريكة . واكرمهم عشيرة . من رآه بديهة هابه . ومن خالطه معرفة أحبه . يقول ناعته لم أرَ قبله ولا بعده مثله ﷺ " .

وتتألف بنية الشكل العام للوحة الحلية الشريفة من عناصر (ينظر : ٤-٢-٤) مكانية اساسية معينة ومرتبة على النحو الآتي(١) :

المقام : وهو عبارة عن مستطيل يقع في اعلى هذه اللوحة . وهذا المكان مخصص لكتابة البسملة لا غير .وغالباً ما تكتب هذه البسملة بالذات بخط المحقق .

السرة : وتتخذ عادة شكلًا دائرياً أو بيضوياً أو بيضوياً أو تأخذ ايحاناً شكل المربع أو المستطيل أحياناً . وهي تحتل المكان المركزي والاكبر والمهم من البنية الكلية لهذه اللوحة ، إذ يكتب في هذا المكان الجزء الأول والرئيس من حديث الشمائل الخاص .

الهلال : ويأتي في التسلسل الثالث من الأهمية والمكان ، ليلتف عادة باسفل الشكل الدائري أو البيضوي للسرة .

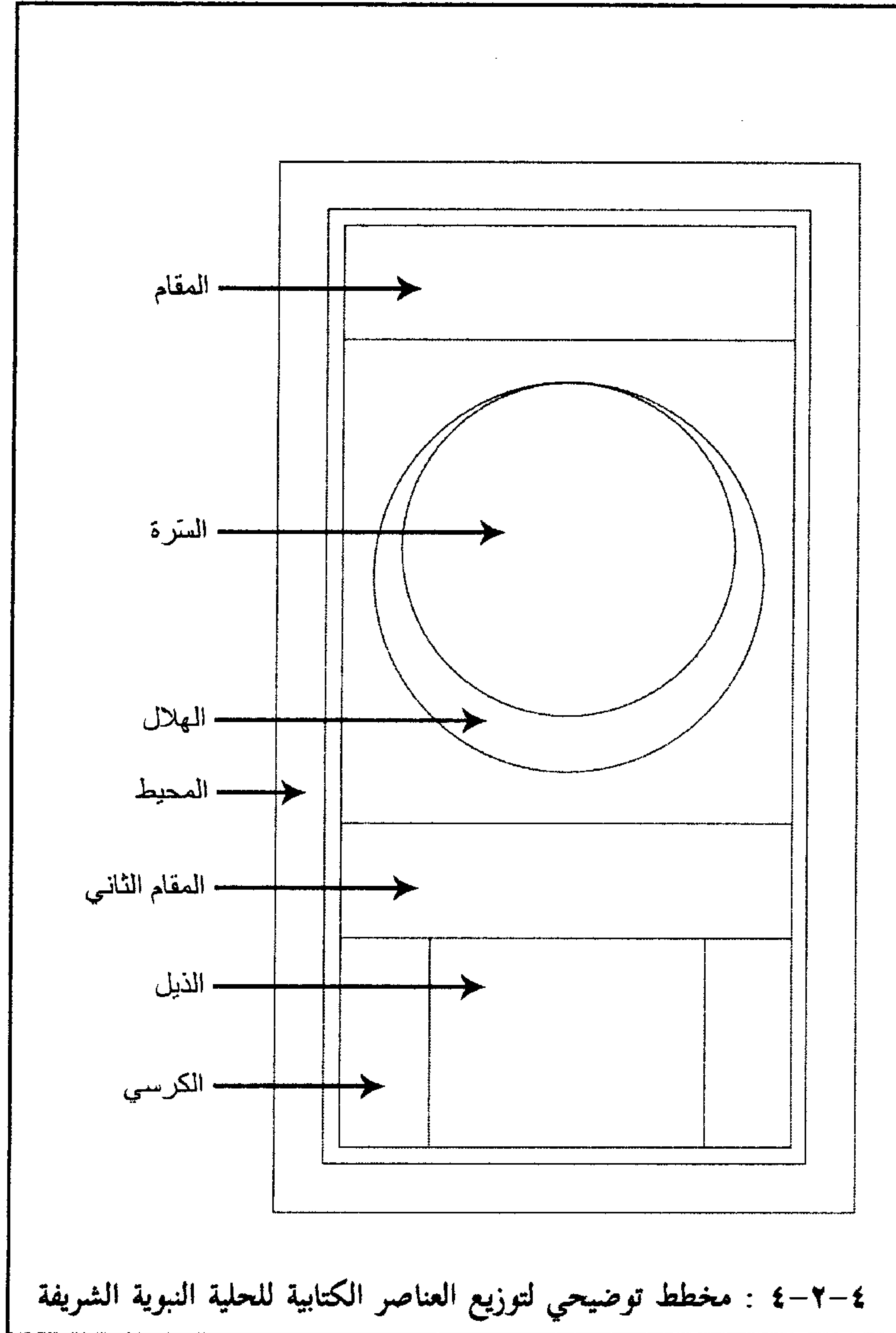
وقد يغيب الهلال احياناً عن اللوحة ، أو يتلاشى داخل الدائرة أو البيضة .

ولذلك يمكن القول : ان وجود الهلال لايعد شرطاً من شروط التكوين الفني في بناء لوحة الحلية ، لأنه عنصر زخرفي تكميلي في الجمال اكثر من كونه مكاناً مخصوصاً لكتابة النص .

---

(١) ينظر :

M. Ugur Derman : *The (Hilye) about the prophet in Turkish Calligraphic art,* ILGI Mec. , 1st . December 1979, No. 28, p32 .



٤-٢-٤ : مخطط توضيحي لتوزيع العناصر الكتابية للحلية النبوية الشريفة

المحيط : مربع قد يستطيل بشكل عمودي قليلًا ، ويكاد هذا المكان ان يكون مخصصاً في الغالب للزخرفة لا للنص ، إلّا نادراً في بعض لوحات الحلية التي يعمد صانعوها إلى توزيع دوائرفي اركان محيطها ، تحمل إمّا اسماء النبي ﷺ أو أسماء خلفائه الراشدين الأربعة أو اسماء صحابته العشرة المبشرين بالجنة رضي الله عنهم أجمعين .

المقام الثاني : وهو الآخر، مثل المقام الأول ، عبارة عن مستطيل ، يقصر طوله احياناً ليكون مربعاً كاملًا في ابعاده العريضة الواضحة . وهذا المقام يتناظر مع سابقه في شاكلة الحرف ونوع الخط ، ويتكامل معه في احتوائه على النص ، وفي نوع الخط المكتوب به .

الذيل : وهو مستطيل آخر، أو مربع ، يقع في أسفل اللوحة ، ويكاد يختص باحتوائه على دعاء الكاتب الخطاط ، مع اسمه ، وتاريخ فراغه من كتابة اللوحة عادة .

الكرسي : هو عبارة عن ابط مستطيل الشكل ، صغير المساحة ، يقع على جانبي الحلية ، وبذلك يكون هناك كرسيان اثنان في الحلية الواحدة التي تحتوي على هذا العنصر المكاني . وظيفته : الزينة بالزخرفة حسب .

أمّا الخصائص الفنية للوحة الحلية الشريفة فتبدو في كونها مصنوعة صناعة خاصة ومقصودة من حيث الشكل والمضمون اولًا ، ومن حيث العناصر والمواد والفنون الداخلة في انجازها ثانياً ، لتكون بذلك انموذجاً جمالياً صادقاً للفن الاسلامي . . فمن حيث الشكل والمضمون ، جاءت الحلية الشريفة لتكون اصلًا فنياً من اصول الخط العربي الجمالية بخاصة ، والفن الاسلامي بعامة ، من خلال تلازم عضوي وحميم بين الشكل التقليدي شبه الثابت لها ، إلا بعض الاستثناءات الفنية النادرة في الخروج على هذا الشكل الخاص(١) والمميز بعناصره المكانية والتصميمية الاساسية المحددة والمصنوعة في ضوء الرؤية الاسلامية الناصعة للصورة بعيدةً عن التمثيل والتشخيص والتجسيم . . وبين المضمون الشريف

(١) حاول الخطاط العثماني عبد القادر شكري (ت ١٢٢١هـ / ١٨٠٦م) الخروج على شكل لوحة (الحلية الشريفة) التقليدي بإضافة سورة شجرة السرو في المحيط على جانبي السرة ، وكتابة أسماء الله الحسنى داخل إطار سورتي شجرتي السرو هاتين ، على جانبي متن الحلية ، وكتابة حديث قدسي في مقام ثالث اضافه في اسفل اللوحة . ينظر : درمان : المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

الذي يتمثل في خصوصية النص القائمة على صحة الشهادة وسلامة التوثيق في وصف شخص الرسول ﷺ وتصويره على النحو الذي يدرك المتأمل في هذا النص ملامح هيئته الشريفة في الحركة والسكون . ولاشك في ان هذه الصورة البلاغية تغني إلى حد كبير عن اية صورة اخرى ، وبخاصة الصورة البصرية المحسوسة التي حذرمنها الشرع الحنيف ، بل وتستعين عنها بما يمكن ان يستشعره المتأمل في الحلية الشريفة من ان شخص الرسول ﷺ يتراءى له كانّه يراه .

وكانت العناصر والمواد الفنية الداخلة في صناعة لوحة الحلية لا تخرج عن تلك المعروفة في الفن الاسلامي ، فالعناصر الفنية الاساسية للوحة الحلية الشريفة يتمثل فنون : الخط العربي ، والزخرفة ، والتذهيب .

امّا مواد لوحة الحلية الصناعية فهي في الغالب : الورق والاقلام والاحبار والألوان المعروفة في الفن الاسلامي .

ولابد من ان نشير هنا إلى ان لوحة الحلية الشريفة لا يصنعها فنّان مسلم واحد، فعلى الرغم من أن الخطاط يلعب الدور الأول والرئيس في صناعتها ، واليه تنسب بوصفها منجزه الفني الخاص ، تشترك معه على سبيل اتمام الصناعة على اكمل وجه ، فنانون آخرون كالمزخرف والمذهب .

وحسبنا أن نأخذ فنون لوحة الحلية هنا ونقول : إن أنواع الخط العربي المستخدمة بشكل عام وشبه محدّد في كتابات الحلية هي : الثلث ، والنسخ ، والتعليق ، وعلى نحو محدود وقليل : المحقق ، والرقاع ، امّا زخرفة لوحة الحلية وتذهيبها ، فقد كانتا من اكبر عنايات أهل الفن الاسلامي ، وبخاصة العثمانيون منهم ، الذين ابتكروا اساليب زخرفية خاصة ومتميزة ، تقوم على وحدات تقليدية معروفة فنياً وتاريخياً ، فمن هذه الاساليب على سبيل المثال لا الحصر : (الهلكاري) الذي يغلب استخدامه على انتاج اغلب لوحات الحلية ، وهو أسلوب يعتمد على طلاء الفراغات الموجودة في ما بين الوحدات الزخرفية

الواضحة في اللوحة بالذهب على نسقٍ متدرج من كثافة اللون إلى تلاشيه تقريباً مع طلاء حوافي هذه الوحدات الزخرفية بالذهب الغامق أو باللون الاسود . وكثيراً ما كان صانعو لوحة الحلية يضعون في اعلى لوحاتهم ، من الوحدات الزخرفية ، شكلًا هندسياً نجمياً يعرف بنقش الخاتم أو خاتم سليمان ، وهو يرمز إلى اليمن والبركة . وتتوزع هذه الفنون مكانياً على عناصر لوحة الحلية ومكوناتها ، ففن الخط يشغل المقامين والسرة ، بينما تتوزع زخرفة الحلية وتذهيبها على اغلب الاماكن المحيطة فيها كالاطار العام والهلال والكرسي وغيرها . وأخيراً : تعد الحلية الشريفة بوصفها لوحة خطية أو وثيقة من أهم وثائق فن الخط ابتكاراً عثمانياً في الفن الاسلامي ، يأتي في سياق اهتمام العثمانيين الكبير ، وعلى نحوٍ خاص ، بفن الخط ، وربما لذلك كانوا يسمونها ايضاً: (حلية السعادة)[1] .

وينسب فضل السبق الأول في ابتكارها إلى الخطاط العثماني الشهير بالحافظ عثمان (ينظر: ٤-٢-٥) الذي قيل بانه كان " اول من كتب الحلية في اواخر القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي ، إذ نقلها عن إحدى الروايات الموثوقة في كتب السيرة النبوية المعتبرة عن اوصاف الرسول ﷺ وخصاله ، ثم جعلها على شكل لوحة تصلح للتعليق على الجدران "[2] .

وصارت لوحة الحلية عند الخطاطين افضل الاعمال الفنية التي يطلبون تنفيذها في مسيرتهم الابداعية والوظيفية ، حتى كادت ان تصبح عملًا اثيراً واجب الانجاز عند اغلب الخطاطين الذين عدّوها " كالمعلقة عند الشعراء ، كما انها المقياس الذي يحاسب عليه الخطاط ، ولا يحاسب على غيره "[3] ، في مستوى اجادته وادائه وتقويمه ، وربما لذلك نرى بعض أساتذة الخطاطين قد وضع لوحة الحلية في أمشاق

---

(١) زين الدين : المصور ، ص ٢٠٤ .

(٢) درمان : فن الخط ، ص ٢٠٦ .

(٣) الأعظمي : **تراجم خطاطي بغداد المعاصرين** ، مكتبة النهضة ، (بغداد ١٩٧٧) ، ص ٢٦٢ .

تعليمية خاصة ، كما فعل الخطاط محمد شوقي الذي كتب نص الحلية في اربع لوحات متماثلة ومتكاملة ، على غير شكل لوحة الحلية المعتادة ، بل على شكل اللوحة العثمانية المعروفة بالقطعة . ولعله من هنا ، صارت لوحة الحلية ايضاً شكلاً من اشكال الشهادة العلمية والفنية في مجال فن الخط المعروفة بالاجازة .

وربما لذلك ، يندر ان يكون احد من هؤلاء الخطاطين لم ينجز الحلية ، او لم يحاول العمل على انجازها ، على اقل تقدير ، بل ان بعض هؤلاء الخطاطين كان كأنّه اوقف حياته الفنية والعملية على كتابة الحلية وانجازها ، فكتب الخطاط العثماني المعروف بقاضي العسكر مصطفى عزت مثلًا ما يزيد على مائتي حلية . وتعد جهود الخطاطين ، منذ القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي حتى الوقت الحاضر ، مهمة متميزة بل واساسية في سياق المنجز الفني للحلية ، وجديرة بالتقويم والتحليل في سياق النقد الفني للخط العربي بخاصة ، والفن الاسلامي بعامة .

ولاشك في ان طبيعة هذه المقاربة الدراسية ووظيفتها في تناول (الحلية الشريفة) مادة لاثر الفن الاسلامي في خدمة السنة النبوية المطهرة ، تستلزم الاشارة التاريخية والفنية العاجلة إلى بعض هذه الجهود ، اكثر من اي عمل آخر معها ، وبخاصة العمل النقدي التحليلي .

من هذه الجهود ، على سبيل المثال لا الحصر : أعمال (الحلية الشريفة) للخطاط محمد خلوصي يازغان (ت ١٣٥٨هـ / ١٩٤٠م) الذي كان واحداً من اولئك الخطاطين القلائل الذين اختلفوا عن اقرانهم من الخطاطين الآخرين في كتابة الحلية ، فكتبها بخط التعليق[1] وحده (ينظر : ٤-٢-٦) ، بدلًا من خطوط المحقق والثلث والنسخ ، بل يمكن القول : ان الحلية التي كتبها هذا الخطاط عام ١٣٣٣هـ /

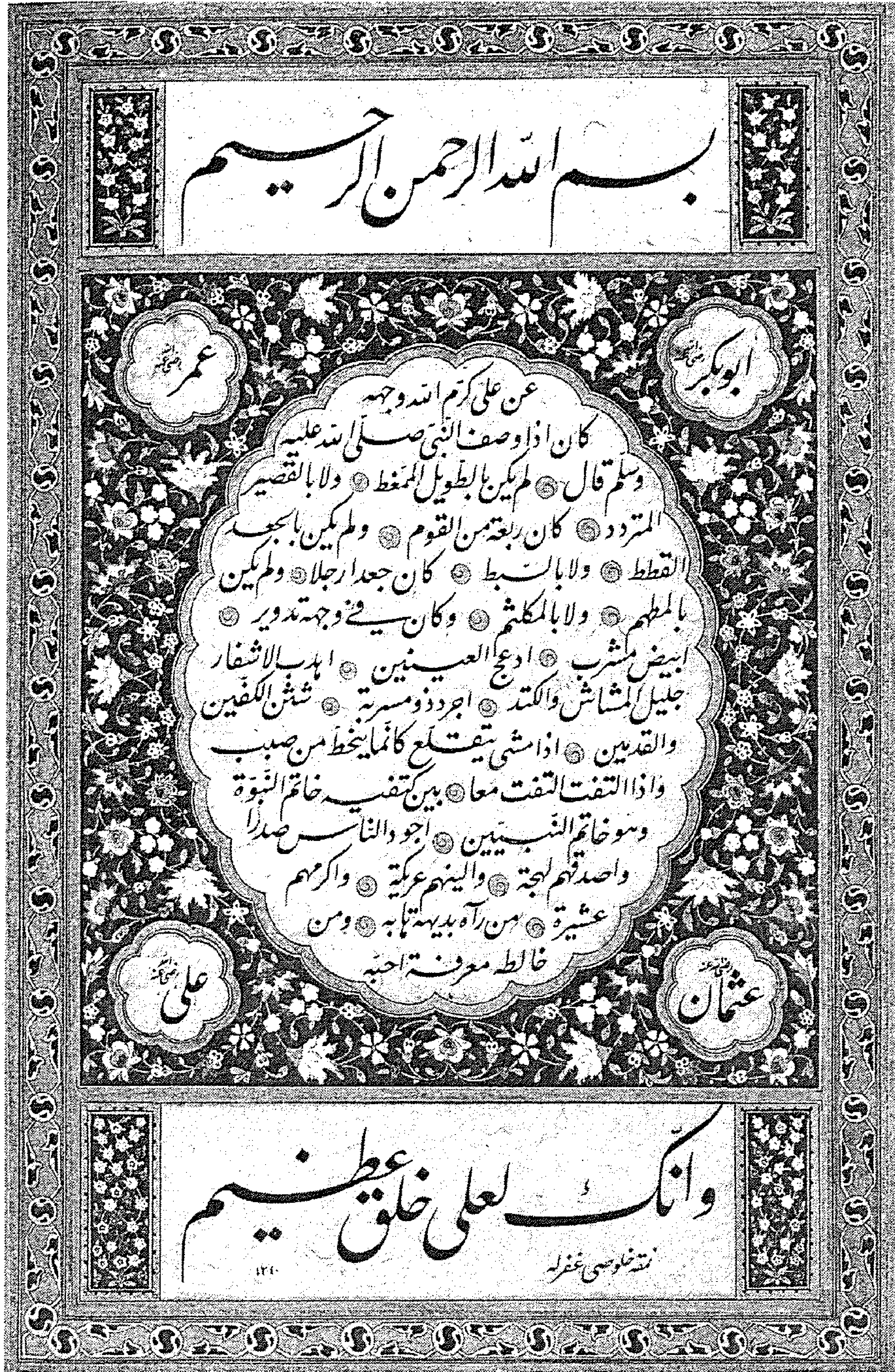
(١) أول من كتب (الحلية الشريفة) بخط التعليق هو الخطاط العثماني محمد اسعد اليساري (ت ١٢١٣هـ / ١٧٧٨م) ، وتلاه في ذلك ابنه الخطاط يساري زادة مصطفى عزت (ت ١٢٦٥هـ / ١٨٤٩م) . ينظر : فن الخط ص ٢٠٢ .

١٩١٥م ، تعد أجمل الحليات المكتوبة بخط التعليق على الطريقة التركية .

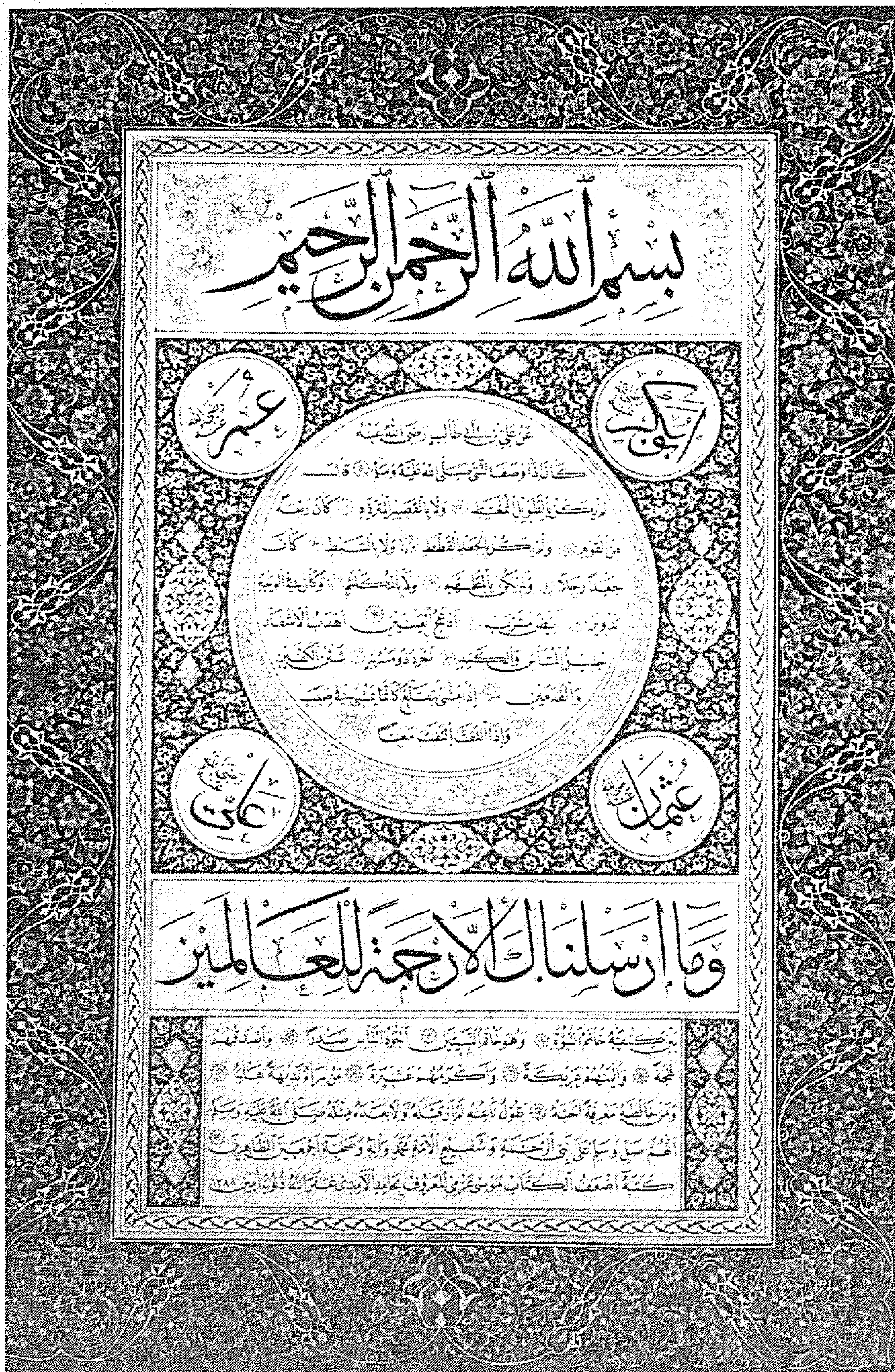
وكانت أعمال الحلية الشريفة عند أغلب الخطاطين في الدولة العثمانية اكثر عناية بالفن التقليدي واهتماماً بالانتاج ، بحيث ان النظر في هذه الاعمال يحيل المتأمل مباشرةً إلى جودة الاتقان العثماني لفن الخط ، وعظمة هذا الاتقان في خطي الثلث والنسخ بخاصة (ينظر : ٤-٢-٧) ، وهما الخطان اللذان عني بهما الخطاطون العثمانيون ، تقعيداً وتجويداً واداءً ، لكتابة المصحف الشريف ، اولاً وقبل كل شيء ، ولكتابة الحلية الشريفة .



٤-٢-٥ : الحلية النبوية الشريفة الأولى ، اخترعها الخطاط الحافظ عثمان



٤-٢-٦ : الحلية النبوية الشريفة الأولى ، مكتوبة بخط التعليق



٤-٢-٧ : الحلية النبوية الشريفة الأولى ، مكتوبة بخط المحقق والثلث والنسخ

المبحث الثالث

الخط العربي في الوثائق والمخطوطات العثمانية

أنواع الخط في الوثائق والمخطوطات العثمانية :

درجت مصادر الخط العربي القديمة ، وتبعتها مراجعه الحديثة ، على الإشارة إلى أن لهذا الخط أنواعاً عدة تختلف في أشكالها وفي أسمائها وفي وظائفها ، ومضت هذه المصادر والمراجع إلى ذكر أوسع ما يمكن ذكره من هذه الأنواع ، حتى بالغ بعضها في ذكر أعداد خيالية متصاعدة لها تكاد تصل إلى المائة والخمسين نوعاً[١] . ولكن ؛ على الرغم من ذلك ، لم تنحسم مسألة الأنواع الكثيرة هذه ، تاريخياً وفنياً ، إلا على تناول بعض المصادر الفنية والتعليمية والتاريخية المتأخرة التي قدم فيها أصحابها نماذج منظورة وتطبيقية لبعض أنواع الخط التي خلصت إليها مسيرة الخط التاريخية وتطوره الفني حتى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي الذي شهد جمع الطيبي مثلًا لصور ستة عشر نوعاً من أنواع الخط ؛ كانت متداولة حتى زمانه على الأقل ، وضمها في جامعه الشهير . وهكذا صار بعض المصادر والمراجع المتأخرة تشير إلى أن هذا التطور الفني والتاريخي للخط قد خلص في غضون هذه الحقبة إلى " الأصول السبعة ؛ وهي : الطومار ،

---

(١) لمزيد من التفصيل في مسالة حقيقة عدد أنواع الخط والمبالغة فيه ينظر كتابنا : **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني** ، دار النهج ، (حلب ٢٠٠٧) . ويراجع مثلاً كل من :

- أبو حيان التوحيدي : **رسالة في علم الكتابة** ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، (دمشق ١٩٥١).
- صلاح الدين المنجد : **دراسات في تاريخ الخط العربي** ، (بيروت ١٩٧٢)، ص ٩٧.
- محمد مؤنس: **الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف**، القاهرة ١٢٨٥هـ/ ص ١١.
- Nabia Abbott : *Arabic Paleography* , ARS Islamica, Institute of Fine Art, University of Michigan، new York, Vol. VIII, p. 90 .

والثلث ، والتواقيع ، والرقاع ، والمحقق ، والنسخ ، والغبار "[١] ، أو إلى الأنواع الخطية التي عرفت بـ (الأقلام السبعة العربية)[٢] التي هي : المحقق ، والريحاني ، والثلث ، والنسخ ، والتوقيع ، والرقاع ، والمؤنق[٣] ، أو إلى (الأقلام الستة) التي كانت هي الخلاصة الفنية الواضحة التي أخذها الخطاطون العثمانيون من مدارس الخط المختلفة وعملوا على تطويرها . عني العثمانيون بهذه (الأقلام الستة) ؛ مصطلحاً وتجويداً وتقريراً علمياً ، فقد عرفت هذه الأنواع عندهم بـ (شش قلم) أو (البلوشيه)[٤] ، ونسبوا وضعها الأول وتحديد أصولها وقواعدها إلى ياقوت المستعصمي وتلامذته الستة المشهورين[٥] .

ولكن تجويدها العثماني الأول يعزى إلى الشيخ حمد الله الأماسي الذي أصلح أشكالها النهائية المعروفة حتى اليوم على ضوء دراسته لتراثها الفني الذي خلفه السابقون من الخطاطين وفقهاء الخط فاستقرت هذه الأقلام الستة مصطلحاً عثمانياً في التقرير العلمي الأول لها على يد العلامة العثماني حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ/ ١٦٥٦م) الذي ذكرها على النحو المتسلسل الآتي : الثلث ، والنسخ ، والمحقق ، والريحاني ، والتواقيع ، والرقاع[٦] .

---

(١) عبد الرحمن يوسف بن الصائغ : **تحفه أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب** ، حققها هلال ناجي ، دار بو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، (تونس ١٩٨٥)، ص ٢٥.

(٢) الكاتب : المصدر السابق ، ص ص ٤٧، ٨٤.

(٣) المؤنق هو قلم الشعر أو الأشعار : وهو قلم مركب من المحقق والثلث إذ يكتب بقطتيهما ، « وحكي عن ابن البواب أنه جعل قلم المؤنق أصلا بذاته ، وأنكر على من قال : أنه قلم مركب من المحقق والثلث » ينظر: المصدر نفسه، ص ص ٤٥-٤٦.

(٤) العزاوي : مشاهير الخط ، ص ٤١٤.

(٥) ينظر : درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

(٦) حاجي خليفة : **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون** (بالاوفست) ، مكتبة المثنى ، (بغداد ، د.ت) ، ٧١١/١.

لقد كانت هذه الأنواع الستة أمهات الخطوط التي كان العثمانيون قد استخدموها في بداية عنايتهم بهذا الفن ، لأغراض ثقافية ودينية محددة ، لكنها ما لبثت أن صارت هي الخطوط الأساسية المتداولة في الدولة العثمانية ، كما صارت المعين والدافع لتوليد خطوط جديدة صارت هي الأخرى ضمن جملة الخطوط الأساسية للكتابة العثمانية في المخطوطات وعلى الوثائق والآثار وغيرها ، مما تشكلت لديهم حصيلة كبيرة من أنواع الخط العربي المستخدمة في الوثائق والمخطوطات العثمانية . ويمكن الرجوع بشأن هذه الأنواع الخطية الى نتائج العمل العلمي للباحث والخطاط التركي محمود يازير من البحث والتدقيق الزمني الطويل في وثائق (الأوقاف) العثمانية(١) وحدها ، إذ تشير هذه النتائج الى أن أنواع الخط وأساليبه المستخدمة في هذه الوثائق كانت على التسلسل الآتي(٢) :

١. الثلث .

٢. الثلث المقرط(٣) Sulus kirmasi .

---

(١) تأسست وزارة الأوقاف في استانبول عام ١٢٤٢هـ/١٨٢٦م . ومنذ هذا التأسيس تم جمع دفاتر الوقف والوقفيات والوثائق الأخرى المتعلقة بهذا المجال في كل الدوائر الحكومية . وعندما تأسست المديرية العامة للأوقاف في انقرة عام ١٣٥٥ هـ/١٩٣٦ م ، حولت كل تلك الدفاتر والوثائق الى المؤسسة الجديدة التي صارت مستقرها النهائي حتى اليوم . يوجد في دار الوثائق الوقفية التابع لمديرية الأوقاف العامة في أنقرة أكثر من ألفي دفتر وقف، وسبعة وعشرين ألف وقفية ، وأكثر من مائتي ألف وثيقة أخرى، وهي مكتوبة باللغتين العربية والعثمانية، وقد تم حتى الان ترجمة وتصنيف وفهرسة أعداد كبيرة منها كما تم تصويرها على المايكروفلم . ينظر: محمد مهدي ايلخان : **ملاحظات وآراء حول الأرشيف العثماني وأهميته في دراسة التاريخ العثماني**، الدارة (مجلة.الرياض) ،ع٤/س١٥/ ١٤١٠هـ،ص ص ٩٦-٩٧.

(٢) ينظر :

Yazir : Op. Cit. p.151 .

(٣) آثرنا ترجمة (kirmasi) التركية إلى (المقرمط) بدلاً من تعريبها إلى (القرمه) ، وذلك لأصالة الحروف لغوياً وفنياً وتاريخياً ، ولدلالتها الدقيقة على أشكال الحروف المرسومة بهذا الأسلوب العثماني .

٣. المحقق .

٤. الريحاني .

٥. الريحاني الدقيق Ince reyhani

٦. التوقيع (الإجازة) .

٧. النسخ .

٨. النسخ الدقيق Ince nesih

٩. النسخ المقرمط Nesih kirmasi

١٠. الديواني .

١١. جلي الديواني Celi Divani

١٢. الديواني الدقيق Ince divani

١٣. الديواني المقرمط Divani Kirmasi

١٤. التعليق .

١٥. التعليق الدقيق Ince ta'ik

١٦. التعليق المقرمط Ta lik kirmasi

١٧. الرقعة .

١٨. الرقعة المقرمط Rik a kirmasi

١٩. السياقة Siyakat .

وإذا ما استثنينا الخط الكوفي الذي كان استخدامه لدى العثمانيين قليلًا جداً ؛ بل وكان نادراً جداً في الوثائق العثمانية بعامة والوقفية منها بخاصة اذ لا يوجد هذا

الخط اطلاقا في وثائق الأوقاف العثمانية[١] .

وإذا ما استثنينا أيضاً الخط المغربي الذي كان مقصور الاستخدام في الولايات العثمانية في شمال إفريقيا حيث " حررت اكثر الدفاتر فيها باللغة العربية وبخط مغربي يختلف جودة ورداءة من دفتر لآخر ، أما الدفاتر الهامة فقد حررت بلغة تركية "[٢] عثمانية ، وكتب بعضها بخط السياقة[٣] . . فإن هذه القائمة التي استخلصها محمود يازير لأنواع الخط وأساليبه المستخدمة في هذه المجموعة المعينة من الوثائق العثمانية كانت من الشمولية المتناسبة مع هدف دراسته لها في تقديم مفتاح (التحليل والتركيب) المنهجي لقراءة الأبجدية الخطية لهذه الأنواع والأساليب في هذه الوثائق وغيرها ؛ الأمر الذي جعلها لا تفرق بين النوع الواحد من الخط وبين أساليب أدائه المتعددة إلا على أساس (الأصل والفرع) الذي يحتاج بدوره إلى النقد والمراجعة .

وتكمن أهمية هذه القائمة في تقديم صورة شاملة تقريباً لواقع الخط العربي في عموم الوثائق العثمانية ، فهي لا تقف على أمهات أنواع الخط التي تداولها العثمانيون وجودوا فيها كالثلث والنسخ والمحقق والريحاني والتواقيع والرقاع حسب ، ولا تقف كذلك على أنواعه العثمانية الجديدة ، المولدة والمبتكرة ، كالتعليق والديواني والرقعة والسياقة حسب . . بل إنها تتجاوز ذلك كله إلى الأشكال الأسلوبية المتباينة والعديدة لأغلب هذه الأنواع الخطية ، الأمهات والوليدة ، كالثلث المقرمط والنسخ الدقيق والديواني الجلي وغيرها .

---

(١) ينظر :

Yazir: op. Cit. p.151.

(٢) عبد الجليل التميمي : **فهرس الدفاتر العربية والتركية بالجزائر** ، المجلة التاريخية المغربية (تونس) ٢/ ١٩٧٤، ص ١٥٠.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٤.

أساليب الخط في الوثائق والمخطوطات العثمانية :

يحتاج المعنى اللغوي المختصر للفظة (أسلوب : طريقة)[١] في الأداء ؛ إلى إضافة توضيحية قد تنقل هذا المعنى إلى الإصطلاح بأن الأسلوب : هو الأثر التقني المميز لطريقة أداء مميزة ، مع أن هذا لا ينتقص من قيمة المعنى الأول الذي يظل أساسياً ؛ لاسيما إذا قلنا بإمكانية معرفة هذه الطريقة من خلال دراسة الأثر الذي تؤديه وتنتجه ؛ في ضوء ما أصبح يعرف بـ(الأسلوبية) الخطية التي تميز بين كتابات الكتّاب والخطاطين والنساخ والمنشئين والوراقين وغيرهم تمييزاً نقدياً فنياً أدى إلى تعدد أنواع الخط العربي في ما يشبه الأصول والفروع . وقد قامت أسلوبية الخط العربي على عدد من المصطلحات المعبرة عن مختلف التباينات الشكلية لأنواع الخط .

ولعل أبرز هذه المصطلحات المتداولة في مصادر هذا الفن هي : خط ، قلم ، قاعدة ، طريقة ، أسلوب ، سمت . ويمكن تصنيف هذه المصطلحات إلى صنفين :

الأول : المصطلحات الأساسية العامة الدالة على نوع الخط المستقل في طبيعته الكتابية عن غيره ، شكلًا وتشكيلًا . وأبرز هذه المصطلحات هي : خط وقلم ، وقد استخدما بمعنى مترادف فقيل في آن واحد وفي معنى واحد : خط الثلث و قلم الثلث ، ويقال : القلم المحقق و الخط المحقق سواء .

الثاني : المصطلحات الثانوية الخاصة الدالة على تباينات ، شكلية أو وظيفية ، نسبية في نوع الخط المستقل عن غيره ولا تخرج في ملامحها عن الشكل العام . وأبرز المصطلحات الواردة في هذه الدلالة هي : قاعدة ، و أسلوب ، و سمت ، وغيرها ، فقيل مثلا : قلم الريحاني على طريقة ابن البواب ، ويقال مثلًا : أسلوب التقوير و أسلوب البسط في الكتابة ، وهكذا . وقد خلص من هذه المصطلحات أخيراً إلى الخطاطين العثمانيين مصطلحا : خط وأسلوب اكثر من غيرهما في

---

(١) المعجم العربي الأساسي ، ص ٦٣٣ .

التعبير عن الأشكال العامة الثابتة والخاصة المتغيرة نسبيا ؛ مصطلحين يكمل أحدهما الآخر ؛ فالأول في سلسلة التصنيف من حيث ان مصطلح خط هو المصطلح الأساسي الثابت ، و أسلوب هو المصطلح الثانوي المتحرك الدال على إمكانية التفرع النسبي للخط الواحد ، إذ صار العثمانيون يسمون الخط وأسلوبه في مصطلح مركب جديد ، مثال ذلك : خط الثلث ، ويقال لأساليبه المتباينة مثلًا : الثلث العادي ، والثلث الجلي ، والثلث المقرمط ، والثلث المحقق ، والثلث المثنى . . أو يقال : النسخ العادي ، والنسخ المقرمط ، والنسخ الدقيق ، والنسخ الغباري ، وهكذا . إن العثمانيين حافظوا على الخطوط العربية الستة الموروثة وولدوا خطوطاً جديدة ، ولكنهم جوَّدوها جميعاً بتعدد أساليب الأداء المنتجة لأشكال متنوعة ذات وظائف متناسبة معها ، فقد تبارى الخطاطون العثمانيون إلى إيجاد طرق أو أساليب جديدة في الخط ، " ولما كان الحصول على أجمل الأشكال وأحسن الأساليب للأداء من بين الحروف المختلفة أو مجموعة الحروف إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى ما يمتلك الخطاط من الحس الجمالي ، فقد نجح بعض هؤلاء الخطاطين كإبن الشيخ والقره حصاري والحافظ عثمان وغيرهم ، وفشل البعض الآخر كعبد الله القرمي " .

ولعل مما يزيد في الكشف عن عناية الخطاطين العثمانيين بالأسلوب بشكل أكثر في الكتابة والخط : إن الدولة كانت تشجع رسمياً بل وتتبنى بعض أساليب الخطاطين وطرقهم على بعض ، ولعل هذا هو الذي يفسر انتشار طريقة ابن الشيخ وانحسار طريقة القره حصاري في أرجاء الدولة العثمانية ، على سبيل المثال لا الحصر ، إذ " يمكننا أن نرجع مدى النجاح الذي تحقق في ذلك الانتشار الى مدى نجاح الموظفين الذين كانوا يمتهنون الخط ويكلفون بمهام رسمية في الولايات البعيدة "[١] عن العاصمة .

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

ويمكن من خلال التدقيق في الآثار والوثائق والمخطوطات العامة والخاصة ، استجلاء أبرز الأساليب العثمانية المتعلقة بأنواع الخط العربي متضمنة في المصطلحات الآتية : الجلي Celi ، القرمطة ، الأسلوب الدقيق (انجه) ، المثنى، التصوير ، وغيرها . وسنحاول هنا الخوض في طبيعة كل أسلوب من هذه الأساليب على النحو الآتي :

أولًا : الجلي :

الذي يعود ؛ في الأصل ؛ إلى اللفظة العربية الخالصة التي تعني الواضح والكبير[١] من صفات الأشياء والأشكال والظواهر وغير ذلك (ينظر : ٤-٣-١)، ولم تكن هذه اللفظة تستخدم في تراث الخط اللغوي والفني والتعليمي ؛ قبل العثمانيين ؛ للتعبير عن جسامة الحروف والخطوط ، لأن لغة فقهاء الخط القدامى درجت على تداول لفظة أخرى للتعبير عن تلك الجسامة هي لفظة (الجليل) المشتقة من مصدر (الجلالة) ؛ حيث كان الجليل وصفاً للواضح الكبير من الخطوط ؛ ورمزاً لعظمة ما يكتب بها من التوقيعات في الرسائل منذ القرن الأول الهجري / السابع الميلادي حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي . وربما يفسر ذلك ما دل عليه بعض المصادر من أن (الجليل) اسم لخط بعينه مستخرج منه الكوفي المبسوط ، " يكتب به من الخلفاء إلى ملوك الأرض في الطوامير الصحاح "[٢] ، وقد استخرجت منه الخطوط اليابسة التي منها الثلث المبسوط وهو أقدم أشكال الثلث التاريخية[٣] ، وربما لذلك عده الباحثون : أبا الخطوط .

---

(١) المعجم العربي الأساسي ، ص ٢٥٨.

(٢) ينظر مثلاً - ابن النديم : المصدر السابق ، ص ١٧.

(٣) قدم الخطاط والباحث الأستاذ يوسف ذنون دراسة رائدة في مجالها لخط الثلث وتطوره الفني والتاريخي ؛ فصنفه إلى خمسة أشكال او أساليب هي : (الثلث الأقدم) الذي ينسب اختراعه إلى قطبة المحرر (ق٢ هـ /٨ م) ، وهو نوع من أنواع الخط الكوفي . و (الثلث القديم) وهو ثلث =

وقد " انتهى هذا القلم حينما غلب عليه اسم الطومار[١] ، وذلك حينما استعمل الحجم الكبير من الورق المعروف بحجم الطومار في الكتابة ، وقد غلب عليه اسم الورق هذا الذي كان وقتذاك عبارة عن قطع كبير من الجلد ، واصبح قلم الطومار "[٢] الذي ظل محتفظاً بجلال الشكل والوظيفة ، فوصفه القلقشندي[٣] : بأنه " قلم جليل " .

ولكن يبدو أن هذه اللفظة لم تنته عند كونها صفة لغوية مجردة يمكن أن تطلق أحياناً على بعض الخطوط ، بل كانت حتى في زمن القلقشندي نفسه اسماً توكيدياً يضاف إلى أسماء بعض الخطوط لتمييز كبيرها شكلًا ، وواضحها قراءة ، وعاليها مرتبة ، وخاصيها وظيفة ، عن معتادها أو عاديها ، إذ كان الطيبي[٤] قد عرض في

= الخطوط المنسوبة الذي ساد بين القرنين الثالث والثامن الهجريين/التاسع والرابع عشر الميلادي وينسب اختراعه إلى إبراهيم الكاتب (ق ٢هـ /٨م) . و (الثلث المجود) الذي ساد منذ القرن الثامن الهجري إلى عهد الخطاط العثماني مصطفى راقم . و (الثلث الحديث) الذي يعد هذا الخطاط رائد الكتابة الأول فيه . و (الثلث المغربي) المتطور عن الثلث القديم والمتبلور في شخصية كتابية حافظ المغرب عليها حتى اليوم . من حوار خاص معه بتاريخ ١٩٩٥/١٠/٥ . ، وينظر بحثه : **خط الثلث والمخطوطات** ، حروف عربية (مجلة فصلية . دبي) ، العدد السادس عشر ، السنة الخامسة ، تموز ٢٠٠٥ م ، ص ص ٤ - ١٣ .

(١) يبدو لنا أن (الطومار) مصطلح يعني (الوثيقة) بمفهومها الحالي ، وجمعه (الطوامير) وهو المصطلح الذي يطلق على مواد الكتابة من الرق والبردي والكاغد . ومنه أخذ خط الطومار اسمه وجسامته الكبيرة التي صار بها أكبر الجسامات القياسية للخطوط ، لأن الطومار كان القطع الأكبر مساحة لكتابة الوثائق الأموية على عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك ، والتي ما لبث أن أمر الخليفة عمر بن عبد العزيز منع تداولها لما تفتحه من سبيل للإسراف في الرقوق .

(٢) يوسف ذنون : **نظرات في مصور الخط العربي** ، مستل من المجلد الخامس والعشرين من مجلة المجمع العلمي العراقي ، (١٣٩٤ هـ/١٩٧٤م) ، ص ٢٤٩.

(٣) القلقشندي : المصدر السابق ، ٥٦/٣.

(٤) الطيبي : المرجع السابق ، ص ص ٢٥، ٤٦، ٦٧.

جامعه الرائد لمحاسن كتابة الخطاطين (قلم جليل الثلث) مختلفاً عن (قلم الثلث المعتاد) ، و (قلم جليل المحقق) غير (قلم المحقق) على طريقة أو أسلوب ابن البواب الذي تفرعت عنده المدرسة المصرية في فن الخط العربي . وربما توحي أكثر من إشارة تاريخية وفنية بأن أسلوب (الجليل) العربي هذا كان المرجع الفني والعلمي لأسلوب (الجلي) العثماني .



٤-٣-١ : أنموذج لأسلوب الجلي في خط الثلث

ولعل من أبرز هذه الإشارات :

(أ) إن للفظتي (جليل) و (جلي) دلالة واحدة ، ولكنهما استخدمتا بنفس اسلوب الإضافة إلى أسماء الخط لتوكيدها ، ولم يكن الفرق اللغوي الوحيد بين بنيتي اللفظتين سوى التخفيف الذي أصاب (جليل) عند دخولها إلى الاستعمال اللغوي العثماني فصارت (جلي).

(ب) بدأ أسلوب الجلي العثماني في القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي على يد خطاطين غير معروفين سبقوا مبتكره الرسمي الأول الخطاط أحمد القره حصاري حسب المصادر العثمانية(١) ، وربما عاصروا الطيبي ومن أقدم هؤلاء : الخطاطان يحيى الصوفي وابنه علي اللذين بدأ هذا الأسلوب على أيديهما مع خط الثلث عند العثمانيين فكان عندهم أول ما كان : جلي الثلث .

(ج) يشير بعض الباحثين(٢) إلى أن المدرسة العثمانية قد أخذت خط الثلث من المدرسة المصرية ، وقد يمكن البناء على هذا الرأي : بأن العثمانيين أخذوا مع خط الثلث هذا جليل الثلث وجودوه وأسموه جلي الثلث.

ومهما يكن من أمر ، فقد اشتهر العثمانيون بأسلوب الجلي في كتابة خط الثلث على العمائر بخاصة وفي بعض خطوط أخرى كالكوفي والتعليق والديواني بعامة . وقد صار هذا الأسلوب لدى المؤرخين عثمانياً محضاً ؛ حتى عدة البعض منهم(٣) نوعاً خاصاً من أنواع الخط .

وربما كان ذلك لأن هذا الأسلوب " كان يعرف بأنه نوع من الخطوط لم تبرع فيه

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٠.

(٢) عفيفي : المرجع السابق ، ص ١٠٣.

(٣) أولكر: المرجع السابق ، ص ٣٥٣.

يد الإنسان بقدر براعتها في الأقلام الستة "[١] بعامة ، والثلث منها بخاصة ، لما تتطلبه جسامته[٢] الكبيرة من معرفة بالمنظور ؛ وضبط لمقاييس الحروف وأوضاعها ؛ ودقة في تنفيذ تراكيبها لتحقيق وظيفتها المزدوجة الجمالية والقرائية . يذكر بأن الخطاط الحافظ عثمان كان له محاولات وكتابات في هذا الاسلوب ؛ ولكنه لم يوفق كثيراً فيه ؛ فجاءت كتاباته في جلي الثلث أقل جمالية منها في الثلث العادي[٣] الذي استقرت طريقته فيه في كل أنحاء الدولة العثمانية الى نهايتها تقريباً .

وجاء القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي بالخطاط مصطفى راقم (١١٧١-١٢٤١هـ/١٧٥٨-١٨٢٦م) الذي استطاع " أن يهدم لأول مرة المفهوم القديم للجلي ؛ ويأتي بمفهوم الحافظ عثمان في الثلث إلى الجلي ، وينجح في الكتابة به "[٤] ، حتى بلغ ذلك الأسلوب كماله بعده بجهود مضافة من قبل خطاطين لاحقين مثل محمود جلال الدين وسامي أفندي وآخرين ، إذ كان خط الثلث وبخاصة الجلي شاغل اهتمام الخطاطين العثمانيين على امتداد تاريخ الخط عندهم . واستخدم العثمانيون أسلوب الجلي عند الكتابة بخط التعليق

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

(٢) يكتب خط الثلث بقلم يتراوح سنه بين (٢ - ٢,٥) ملم ، فإذا اتسع السن عن ذلك قليلاً أطلق عليه (الثلث المشبع) ثم يطلق عليه (الثلث الجلي)، إذ أخذ سن القلم يأخذ الاتساع عن المقاسات المعهودة في أنواع الخط العادية ، فيصنع له قلم خشبي ليكتب به وصل اتساعه لدى بعض الخطاطين العثمانيين إلى (٣,٥) سم ، وهو قابل للزيادة في الاتساع حتى يمكن تكبير كتابات الجلي بطريقة المربعات (الشطرنج) .

(٣) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

(٤) كان راقم يكتب الجلي في بداية امره في مقاسات الثلث ، ثم يقوم بتكبيرها بطريقة المربعات ، ثم يعود فيصححها ، حتى استطاع مع مرور الوقت ان يكتب الثلث الجلي مباشرة دون التكبير ودون الحاجة إلى التصحيح . ولا شك في أن ملكته الفنية في الرسم والمنظور قد ساعدته في ذلك (ينظر: درمان : المرجع نفسه، ص ٣١).

أيضاً ، فتميز التعليق العثماني بأنه جلي التعليق (ينظر : ٤-٣-٢) الذي لم ينتبه إليه أحد من قبل ، والذي يتميز عن أساليب التعليق الأخرى بما تميز به جلي الثلث عن الثلث العادي بالجسامة والوضوح وخصوصية التنفيذ .



٤-٣-٢ : جلي التعليق

ولم ينحصر استخدام هذا الأسلوب في الثلث والتعليق حسب ، بل كان هذا الاسلوب قد استخدم ايضاً في أداء خطوط أخرى يعددها محمود يازير على نحو : الكوفي ، المحقق ، الريحاني ، التوقيع ، النسخ ، الديواني ، الرقعة(١) ، ولكن ذلك لم يكن ذا شهرة ومزاولة معروفتين بين الخطاطين إلا جلي الديواني الذي صار يختلف اختلافاً واضحاً عن الديواني في أدائه أولًا وفي شكله النهائي ثانياً ، ولذلك لا يمكن تشبيه علاقته بأصله الديواني بعلاقة جلي الثلث بخط الثلث كما يقول البعض(٢) ، فإذ يميل جلي الثلث إلى تعظيم الثلث ذاته ، واستقراره في التركيب ،

(١) ينظر :

Yazir: OP. Cit.p 116 .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣١.

وثباته في الجريان ، والإشباع في أشكال حروفه بقصد تحقيق الوضوح الممكن والنهائي له . . صارجلي الديواني يميل إلى التباين الأدائي والشكلي والتركيبي والوظيفي عن الديواني الذي ارتبط به وظيفة وتاريخاً ، فأداؤه مثلًا لا يتم إلا بقلمين (القلم : الأداة وليس الخط) ، وأشكال حروفه كبيرة واسعة مبسوطة ، وعبارته مشكولة ، ووضعية تركيبه تكون على سطرين بارزين ؛ مكتظين بتقارب الحروف ؛ وممتلئين بعلامات التشكيل والتزيين ؛ مما يجعله عسير القراءة ؛ محدود العبارة .

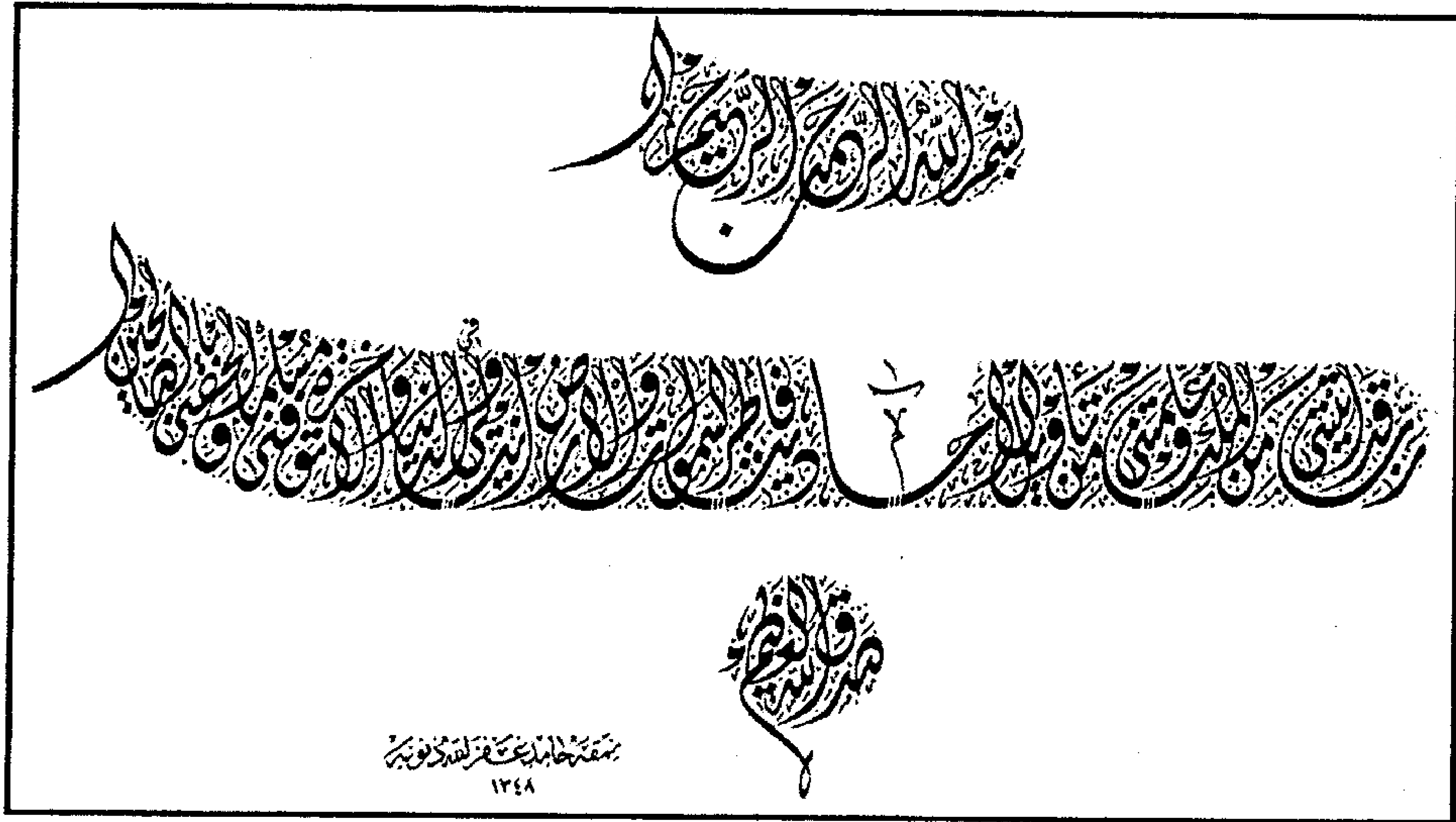
وهو بهذا وبغيره ؛ يختلف عن الديواني ذي القلم الواحد ؛ والحروف المنقبضة المصطفة وأحياناً غير المصطفة على سطر واحد ؛ واضح العبارة سهل القراءة .

وربما يمكن أن نستنتج من هذا : إن علاقة الشكل بين الديواني و جلي الديواني (ينظر : ٤-٣-٣) هي علاقة كانت أولية نماها الغرض الوظيفي المتمثل في كتابة النشان[١] أو المرسوم في الفرمان إلى تجلية الشكل الديواني على وفق (جلي الذهب) الدقيق وتركيبه في نسق جمالي خاص يحمل عبارة النشان فقط ، فصار خطاً آخر يختلف ، بعض الشيء ، عن الديواني في الشكل ولكن يصاحبه في وظيفة تكامل الشكل الهمايوني للفرمان مثلًا ، وربما لذلك سمي جلي الديواني أيضاً : الديواني الآخر أو الخشن Iri divani ، كما أطلق عليه تسمية : جاري[٢] Jari التي تعني أسلوب جلي الديواني الذي تكتب به ديباجة الوثائق الهمايونية في اتجاه مائل عادة من أسفل السطر إلى أعلاه .

---

(١) العبارة على سطرين وهي : (نشان شريف عاليشان سامي مكان سلطاني وطغراي جهان ستان حاقاني حكمي أو لدركه) . وترجمتها العربية هي : (عنوان الشرف والمكانة السامية وطغراء العالم وصاحب الحكم في الإرضين حكم بما يأتي) .

(٢) أحمد عطية الله : **القاموس الإسلامي** ، مكتبة النهضة المصرية ، (القاهرة ١٩٦٥) ، ٥٥٥/١.



٤-٣-٣ : جلي الديواني

ثانياً : القرمطة[١] Kirma [٢] :

وهو أسلوب الدقة في الكتابة والتقريب بين الحروف[٣] ؛ الذي اتخذه العثمانيون للكتابة السريعة في الوثائق العثمانية ، وبخاصة الإدارية منها التي تتطلب

---

(١) أجمعت معاجم اللغة العربية كاللسان (٧٢/٣) والتاج (٣٠٤/٥) والجمهرة (٢٤٠/٣) ومحيط المحيط (ص٧٣١) وغيرها على أن القرمطة هي مداناة الخط ومقاربته ، ومنه قرمطة الكتابة والخط ، إذ هي مقاربة السطور ودقة الحروف ، وقرمط الكاتب إذا قارب بين كتابته فأصبح من المتعذر قراءتها، فيقال : خط مقرمط : ينظر أيضاً : الهلال (مجلة . القاهرة) ، الجزء الثالث ، السنة التاسعة والأربعون ، ابريل ١٩٤١، ص ٥١٩.

(٢) عرب بعض المعنيين بالتاريخ الحديث هذه اللفظة إلى (قِرمة) ، وتعاملوا معها في بحوثهم على انها المصطلح الدال على اسمٍ لنوع من انواع الخط ، بل هو الخط العثماني الرسمي والرئيس في الوثائق ، ينظر: حسن عثمان : **منهج البحث التاريخي** ، ط٣، دار المعارف بمصر (القاهرة ، ١٩٧٠) ، ص ٢٩. وهذا غير صحيح .

(٣) علي ابراهيم حسن : **النظم الإسلامية** ، ط٣٤ ، مكتبة النهضة ، (القاهرة ١٩٧٠) ، ص ١٥٦، هـ ٣.

سرعة في الكتابة أو شيئاً من سرعة تجعل الخط المكتوب به يبدو مكسراً يابساً جافاً يميل إلى الاستقامة في زواياه أكثرمن الليونة ؛ على الرغم من مطواعية القلم وسرعته وانزراع الحروف بشكل متقارب يجعلها تبدو قطعة واحدة ، بل على الرغم من ليونة الخطوط المستخدمة في الكتابة بهذا الأسلوب كالثلث والنسخ والديواني والتعليق[١] ، حتى يبدو (الخط المقرمط) من هذه الخطوط مختلفاً بعض الشيء عن شكله الفني الكامل والمشبع ، فوجود الكسر واليبوسة الناتجة من السرعة في كتابة خط الثلث مثلاً ، تجعله يقترب من خط التوقيع[٢] الذي هو خط الإجازة . ولا تبدو مثل هذه المشكلة كبيرة في حالة خط النسخ لأنه بطبيعته أسرع في الكتابة من الثلث بل أنه هو الذي كان وما يزال خط الإملاء المفضل ، ولذلك كان الأساس في كتابة النسخ بهذا الأسلوب هو المحافظة على أصالته " غير أن القلم أثناء جريانه يميل إلى الكسر أحياناً وإلى الاستقامة أحياناً أخرى "[٣] .

ويبدو مثل هذا الأمركذلك مع الديواني والتعليق عند الكتابة بهذا الأسلوب الذي يعد الأكثر استخداماً في الوثائق العثمانية بسبب طبيعته الإجرائية السريعة . وربما كان لهذا الأسلوب السريع في الأداء علاقة بأسلوب (المشق)[٤] العربي القديم الذي كان أحد أسلوبين[٥] رئيسين للخط العربي ، تغلب عليه الخفة

---

(١) ينظر :

Yazir: OP. Cit,. pp. 114, 129, 134, 135 .

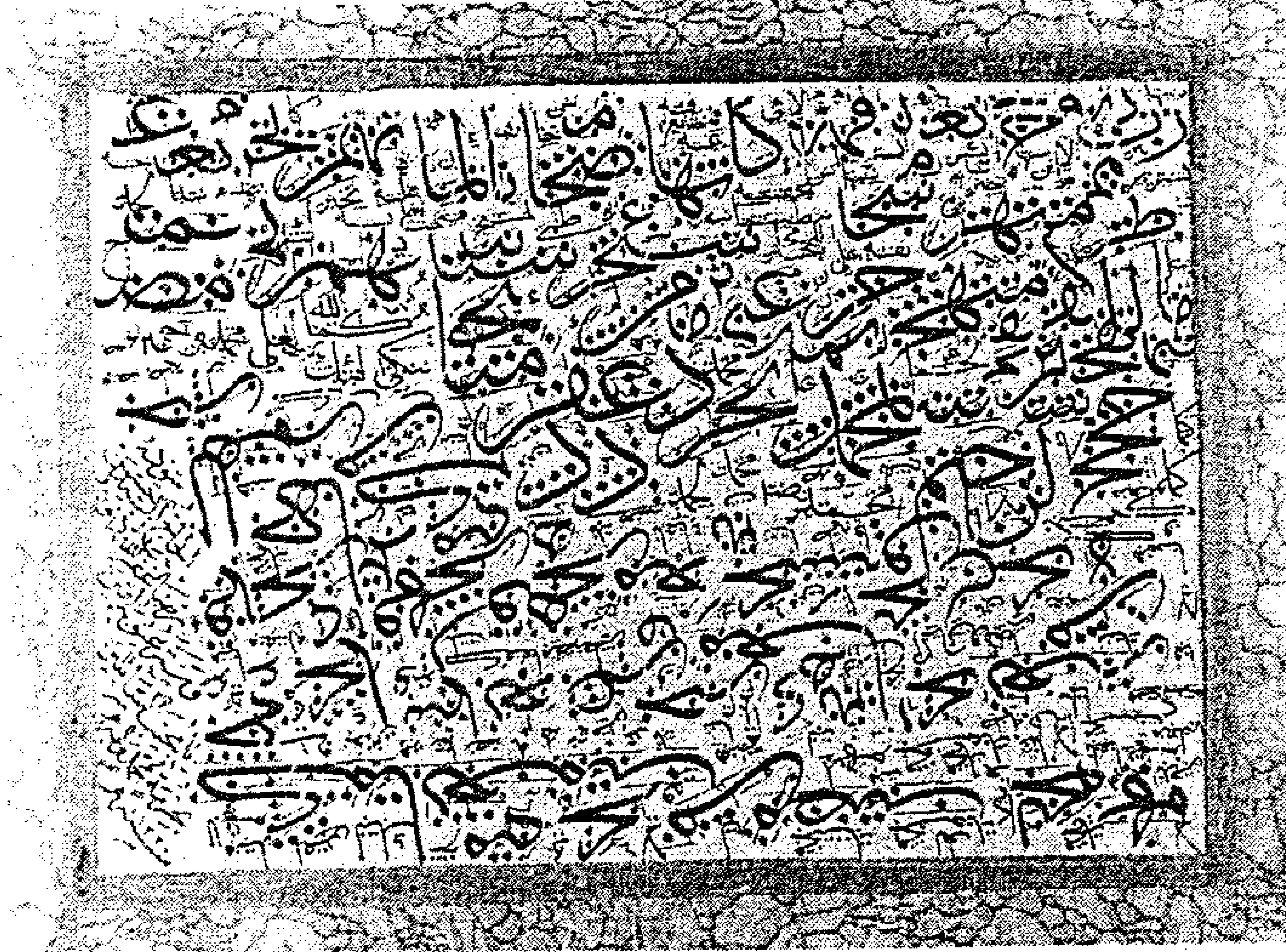
(٢) المرجع نفسه ، ص ١١٤.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٢٩.

(٤) ينظر : ناجي زين الدين المصرف : **موسوعة الخط العربي** ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ، ١٩٩٠) ، ١٥/٤ .

(٥) الأسلوب الآخر يسمى الجزم ، وهو أقدم أشكال الخط العربي . وقد سمي هذا الشكل : المبسوط ، وهو أسلوب تغلب عليه صفة اليبوسة .

والليونة مما جعله دالّاً على الكتابة السريعة التي لا تصلح لكتابة القرآن الكريم فعده بعض المسلمين من الشرور[١] ، وربما لكثرة ما يؤديه من تشوه صور الحروف ورداءة الكلمات نتيجة وجود بعض عيوب الكتابة فيه الناجمة عن السرعة . ولكن هذا المشق هو غير (المشق)[٢] الذي اتخذه العثمانيون أسلوباً لتأهيل الكتاب والخطاطين بإطلاق اليد في تقليد الحروف والكلمات والعبارات ومحاكاتها تدريباً على ضبطها وتحقيقها بكثرة الكتابة " حتى يمتلئ مهاد الورقة عن آخرها ويتحول لونها في النهاية إلى السواد من كثرة جريان القلم فوقها . وهي العملية التي يطلقون عليها في اللغة التركية كلمة (كره له مه = Karalama) أي (التسويد) لأنها بمثابة المشق "[٣] والتدريب على الكتابة(ينظر : ٤-٣-٤) .



٤-٣-٤ : المشق

---

(١) لقول الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) : « شر الكلام الهذرمة وشر الكتابة المشق » .

(٢) ينظر :

ferid Edgu : *Turkish Calligraphic art,* (Kara lama & Mask). ADA Press Publishers ، (Turkey, 1975).

(٣) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٨.

ثالثاً : الأسلوب الدقيق Inca :

يذهب محمود يازير(١) إلى أن هذا الأسلوب يعد انقلاباً على الكتابة بالأسلوب الواضح الكبير ، إذ يمتاز هذا الأسلوب بالدقة والدقة المتناهية التي رأى بعض الخطاطين العثمانيين أنها مطلوبة لبعض الوظائف التي لا يؤديها أسلوب الجلي . وتبدو خصوصية هذا الأسلوب وجماليته في هذه الدقة التي بانت إلى حد ما في خطوط الديواني المقرمط والتعليق والرقعة ، وبانت بشكل أكثر دقة وأوسع استخداماً في خطي النسخ والرقعة ، ولكن الأصل في الدقيق من هذه الخطوط كـ (انجه ديواني) و(انجه رقعه) و(أنجه نسخ) هو الديواني والرقعة والنسخ ، ولذلك لا تبدو الكتابات الدقيقة لهذه الخطوط خطوطاً جديدة كما ذهب محمود يازير مثلًا إلى وصف التعليق الدقيق (إنجه تعليق) بأنه دقيق التعليق الذي هو تعليق جديد . إن الدقة في هذا الأسلوب تجعله بطيء التنفيذ ، بل وتجعل بعض حروفه مقرمطة أحياناً على الرغم من أن لهذا الأسلوب امتيازاً جمالياً على أسلوب القرمطة تجعله يأخذ بعض أشكاله .

ولعل هذا يفسر وجود خصائص هذين الأسلوبين معاً على بعض الحروف في بعض الكتابات التي يصعب أحياناً نسبتها الكلية إلى أحدهما على أساس (الدقة) أو (القرمطة) . لذلك سمي كل منهما لدى العثمانيين بال (خردة Horde) ، أي الدقيق أو الناعم ، فكان (نسخ خردة) مثلًا ، و (تعليق خردة) مثلًا ، وهكذا .

ولكون هذا الأسلوب يأخذ في الدقة أكثر ؛ فتبدو بعض الكتابات الناتجة عنه ناعمة كأن حروفها أشبه ما تكون بحبات (غبار) منثور أو مسطور ، فدرج العثمانيون أحياناً على وصف هذه الكتابات الدقيقة جداً بالغبار ؛ فقالوا : (النسخ

---

(١) ينظر :

Yazir: Op. Cit, p. 117-139 .

الغباري) و (التعليق الغباري) . . الخ .

وعلى الرغم من أن الكتابات المصنوعة بالأسلوب الدقيق أو الغباري قليلة جداً بل تكاد تكون مفردة في الوثائق العثمانية بعامة ووثائق فن الخط بخاصة ، ينسب المؤرخ عباس العزاوي[(١)] اختراع هذا الأسلوب إلى خطاط عثماني اسمه (غباري)[(٢)] ، وعده خطاً لوحده سماه (الخط الغباري) وعرفه بأنه " نوع من النسخ ، يتجلى من صغره أنه أشبه بالغبار ، ويدعو إلى الحيرة في تدوينه وكتابته " .

ولعل من المفيد أن نشير هنا الى إن هذا الأسلوب الكتابي كان واحداً من أقدم الأساليب العربية في الكتابة ، فقد كان إلى جانب الجليل أو الطومار المبسوط " قلم مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم "[(٣)] اسمه (غبار الحلبة)[(٤)] ، ظهر على عهد العباسيين وتطور على عهد المماليك حتى صار ذا شكل جميل[(٥)] قدم

---

(١) **الخط العربي في تركيا** : سومر ١ و ٢ ، ٣٢/ ١٩٧٦، ص ٤١٥ .

(٢) وغباري هذا ربما هو عبد الرحمن بن عبد الله المعروف بهذا اللقب ، أحد أشهر الشعراء العثمانيين في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي . انخرط في خدمة السلطان سليمان القانوني بصفة كاتب ، واشترك معه في أغلب حملاته العسكرية التي ربما كانت المجال الذي ابتكر هذا الخطاط فيه الكتابة الدقيقة على الورق الصغير المخصص ليكون رسائل ترسل بواسطة الحمام . ينظر :

I.A. govsa : *Turk Meshurlari Ansiklopedisi*, S، 154.

وربما كان هذا الرجل قد لقب بـ (غباري) لأنه كان يكتب على طريقة الغبار الدقيقة القديمة التي كانت معروفة عند الكتاب والخطاطين العرب القدامي ؛ وذكرها الطيبي في كتابه الجامع لمحاسن كتابة الكتاب على طريقة الخطاط ابن البواب .

(٣) القلقشندي : المصدر السابق ، ص٤٨ .

(٤) وجاءت من أخطاه النساخ تحريفات لهذا الاسم ، مثل : (غبار الحلية) أو (غبار الحلمية) . وقد ظنها البعض أسماء لنوع من أنواع الخط العربي .

(٥) الجبوري : المرجع السابق ، ص ١٠٨.

الطيبي[١] أنموذجه في جامعه مقروناً مع (المسلسل)[٢] . وقد سمي بهذا الاسم بسبب دقته وصعوبة كتابته وتعسر رؤيته ، فكتبت به الرسائل السرية التي كانت تشد على أجنحة الحمام ، ولذلك سمي أيضاً (قلم الجناح)[٣] .

رابعاً : المثنى musanna:

وهو أسلوب الكتابة المزدوجة التي كانت تسمى عند العثمانيين أيضاً : **cift** . وتبدو فيها بعض الحروف متجهة من اليمين إلى اليسار ولها معاكس من نفس الحروف يتجه من اليسار إلى اليمين ، في هيئة متقابلة ومركبة أحياناً من سطورمتصافقة سطراً فوق آخر. ولذلك تبدو الكتابة المثناة إما : معكوسة أو متداخلة[٤] ، ولكنها بالتالي تبدو وكأنها صورة مرآتية أطلق عليها العثمانيون اسم (آينه لي)[٥] التي تعني المرآة .

---

(١) الطيبي : المصدر السابق ، ص ٥٨.

(٢) المسلسل : يشير غير واحد من المصادر العربية إلى أن المسلسل اسم لخط إشتقه الأحول المحرر من خط الثلث ، ومن هنا ؛ يدل شكله العام على أن حروفه هي حروف الثلث ، وكتابته هي كتابة التوقيع . وربما من هنا لم يدم هذا المسلسل طويلاً في قائمة الخطوط بتقدم خطي الثلث والتوقيع . ولذلك كله لا نعتقد بكون المسلسل خطاً مستقلاً بقدر ما هو أسلوب أداء لتشكيل ذوقي نسبي الممارسة لدى بعض الخطاطين ، يقوم على ترابط حروفه واتصالها بدون انفصال بعضها عن بعض حتى آخر السطر ، وهو لا يحمل أية دلالة وظيفية . ولعل اشهر النماذج العثمانية عليه هي البسملة التي كتبها أحمد القره حصاري بخط الكوفي ، مهذبة عن ذات الشكل العام للبسملة التي كتبها القلقشندي بهذا الشكل في صبح الأعشى من قبل ، وعرفت باسم المسلسل .

(٣) الجبوري : المرجع السابق ، ص ١٠٨.

(٤) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p.118 .

(٥) زين الدين : المصور، ص ٣٥٩.

وسمى البعض[١] هذا الأسلوب : الخط المتقابل ، وسماه البعض الآخر[٢] التوأمين (ينظر: ٤-٣-٥). وقد جاءت أغلب الكتابات العثمانية المثناة بخط الثلث ، ثم التعليق والمحقق والريحاني والكوفي ، كما استخدم جلي هذه الخطوط لأغراض التزيين بهذا الأسلوب[٣] أيضاً . واستخدم هذا الأسلوب بكثرة في كتابات الطرق الصوفية العثمانية[٤] .

ذكرصاحب تحفة الخطاطين بأن الخطاط العثماني علي بن يحيى الصوفي قد بلغ الكمال في مثنى الثلث[٥] . وكانت هذه الإشارة التاريخية هي أقدم إشارة الى هذا الأسلوب الذي تعود أقدم كتابة به ؛ وهي مؤرخة بسنة (٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م)[٦] ؛ إلى هذا الخطاط . وربما دفعت هذه الإشارة وهذه الكتابة معاً بعض الباحثين إلى إعتبار الخطاط علي بن يحيى الصوفي هو مبتكر أسلوب الكتابة المتعاكسة في الخط[٧] ، على الرغم من أن هناك باحثين آخرين[٨] يشيرون إلى وجود أسلوب المثنى الخطي قبل هذا التاريخ .

---

(١) ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٨٧.

(٢) فضائلي : المرجع السابق ، ص ٥٣٠.

(٣) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p.118 .

(٤) ينظر :

Askel: Op. Cit. p. 7 .

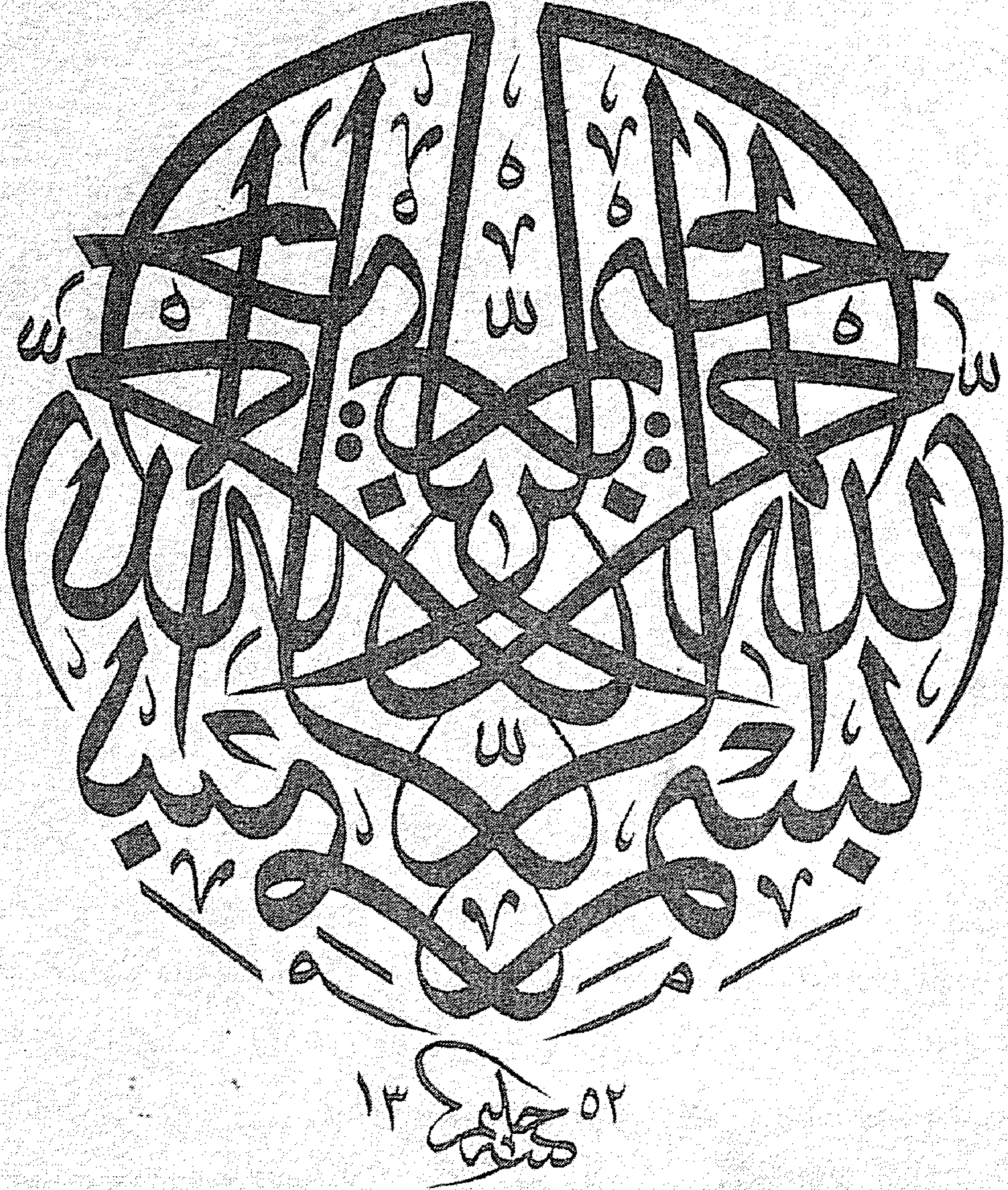
(٥) مستقيم زاده : المصدر السابق ، ص ٣٣٣.

(٦) ينظر :

Ayverdi: Op. Cit. P. 17 .

(٧) أصلان أبا : المرجع السابق ، ص ٣٠٨ ، العزاوي : المرجع السابق ، ص ٤١٥.

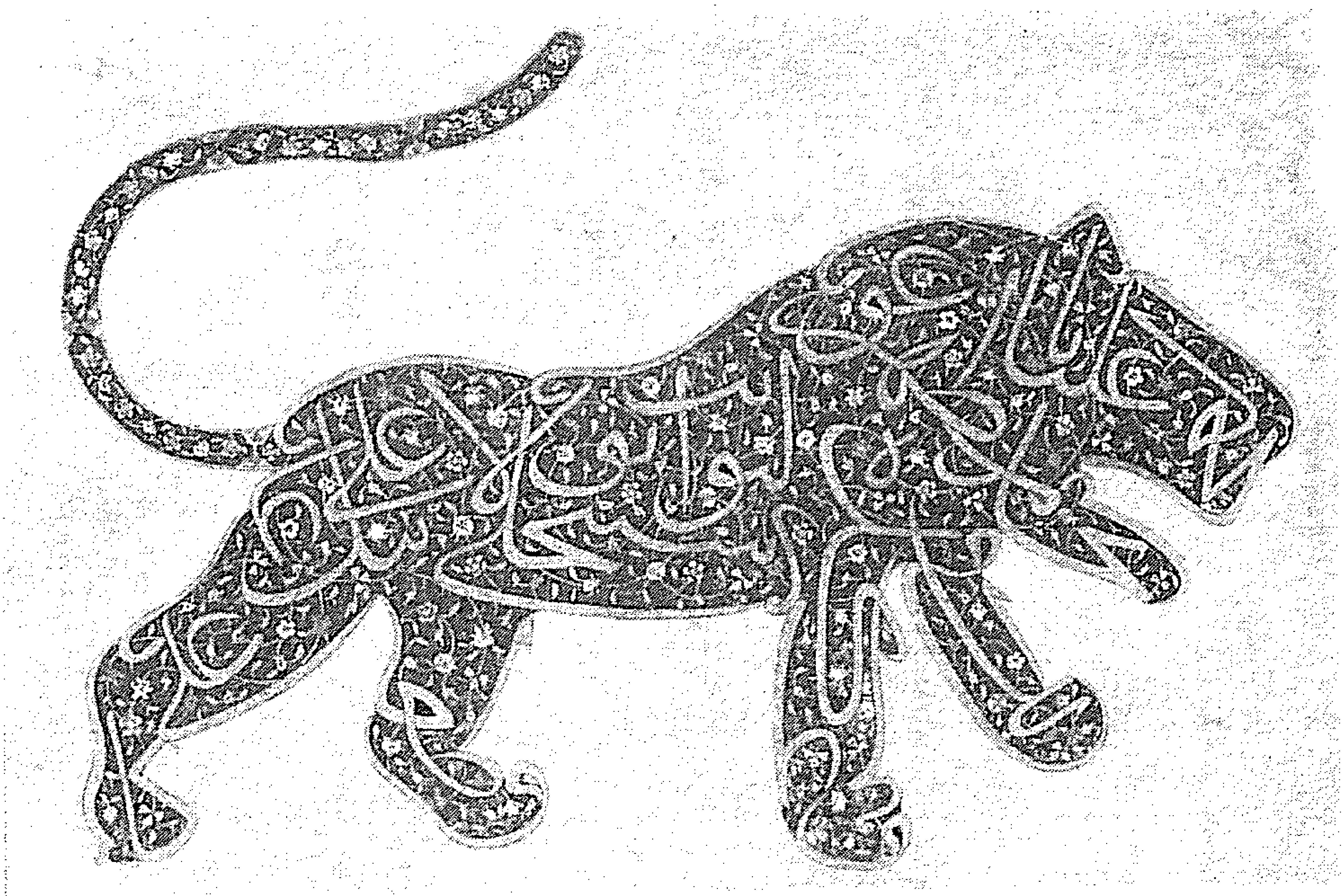
(٨) فضائلي : المرجع السابق ، ص ٥٣٠.



٤-٣-٥ : الأسلوب المتعاكس (المثنى) في كتابة خط الثلث

خامساً : التصوير :

بالخط أو ما صار يعرف بالرسوم الكتابية (ينظر: ٤-٣-٦)؛ حيث كان الخطاطون العثمانيون أول أطلق هذا الأسلوب الفني في الكتابة الخطية التي برزت على نطاق واسع وملحوظ في الأوساط الدينية الصوفية بخاصة .



٤-٣-٦ : أنموذج للرسوم الكتابية

وظائف الخط في الوثائق والمخطوطات العثمانية :

شهدت الكتابة ، بوصفها اختراعاً حضارياً ملبياً لحاجات وظيفية إنسانية عديدة ، تصنيفاً نوعياً ميزها إلى: كتابة عامة ذات وظيفة تسجيلية مفتوحة ، وكتابة خاصة ذات وظيفة محددة بالجمال والفن(١) ؛ هي ما كان يطلق عليه عند العرب والمسلمين إصطلاحاً بـ (علم الخط) ؛ ويقابله المصطلح الأجنبي المعاصر : (Calligraphy) الذي غالباً ما يترجم إلى (فن الخط) .

ولقد ارتبط هذا التصنيف النوعي ؛ البنيوي الوظيفي معاً ؛ للكتابة وفن الخط بمجمل التطورات الحضارية الأخرى للمجتمع الإنساني ، وبالذات السياسية والاجتماعية والثقافية منها . ولعل من خير الأمثلة على ذلك : الكتابة المصرية

(١) ربما ينشطر معنى (الفن) هنا إلى : مهني technical ، وإلى : جمالي artistic .

القديمة[١] التي تميزت إلى ثلاث بنيات خطية وظيفية متباينة بحسب التباين الديني والسياسي والاجتماعي ، وهي : الخط الهيروغليفي الذي كان خاصاً بالكهانة وخدمة الدين ، و الخط الهيروطيقي الذي كان الخط الرسمي للدولة ، و الخط الديموطيقي الذي كان خط العامة من الشعب .

وترجع البواكير الوظيفية الأولى للكتابة العربية إلى ما خص به الرسول الكريم محمد (ﷺ) بعض كتابه ، من دون كتاب الوحي ، بوظائف كتابية معينة ، فجعل خالد بن سعيد بن العاص ومعاوية ابن أبي سفيان (رضي الله عنهما) يكتبان له ما بين الناس ، وكلف معيقب بن أبي فاطمة (رضي الله عنه) بكتابة المغانم ، وأوكل كتابة العهود إلى كل من علي بن أبي طالب وعامر بن فهيرة (رضي الله عنهما) ، وجعل على كتابة أموال الصدقات الزبير بن العوام وجهم بن الصلت (رضي الله عنهما) ، وخص مولاه زيد بن ثابت (رضي الله عنه) بمكاتبة الملوك ، وإن غاب فعبد الله بن الأرقم (رضي الله عنه)[٢] .

ولكن النقلة النوعية لهذه الوظيفية التي حققت التمايز التصنيفي بين الكتابة وفن الخط كانت قد بدأت على عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦ هـ/ ٧٠٥-٧١٤م) الذي كان " هو أول من كتب في الطوامير ، وأمر بأن تعظم كتبه ، وأن يجلل الخط الذي يكاتب به .

وكان يقول : تكون كتبي والكتب إلي خلاف الناس بعضهم إلى بعض "[٣] ،

---

(١) ينظر : عبد المحسن بكير : **قواعد اللغة المصرية في عصرها الذهبي** ، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة ١٩٧٧) .

(٢) للمزيد عن كتب الرسول ﷺ ، ينظر: محمود شسيت خطاب : **السفارات النبوية** ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (بغداد ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م) ص ص ٢٢٨-٢٤٧.

(٣) محمد بن عبدوس الجهشياري : **الوزراء والكتاب** ، تحقيق مصطفى السقا ، القاهرة ١٩٣٨، ص ٤٣.

بعد أن كان والده الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦هـ/ ٦٨٤-٧٠٥م) قد أمر لأول مرة باستخدام اللغة العربية وخطها في الدواوين الرسمية للدولة العربية الإسلامية ، التي كانت وثائقها تكتب من قبل: بالفارسية في العراق، والرومية في الشام ، والقبطية في مصر ، واللاتينية في شمال أفريقيا .

وربما اقترنت هذه النقلة الكتابية الأموية بولادة فن الخط[١] المتمثلة بظهور (الجليل أو الطومار) الذي اشتقت منه أنواع أخرى من الخط ؛ صار لكل واحد منها " حد محدود وعمل خاص "[٢] من أعلى أعمال الدولة إلى أدنى أعمال المجتمع ، حتى تباينت الآراء في وظيفة كل خط ، وبولغ إلى حد ما في تعداد هذه الأنواع الخطية .

وقد تناولت أغلب مصادر الخط ومراجعه هذه الوظائف بشيء من ذلك التباين وتلك المبالغة ، حتى ليبدو أن تهذيب ذلك العدد الكبير من انواع الخط على يد ابن مقلة وابن البواب والمستعصمي وإجمالها في خلاصة الأقلام الستة أو السبعة هو تهذيب أرتبط بالوظيفة قبل الفن ؛ أو كان تهذيباً مزدوجاً يقوم على " أن لكل قلم من الأقلام السبعة شيئاً يختص به ، فالمحقق والريحاني (ينظر: ٤-٣-٧) للمصاحف والأدعية ، والنسخ للحديث والتفسير ونحوهما ، والثلث (ينظر: ٤-٣-٨) للتعليم ، والتواقيع يكتب به التواقيع الكبار التي للأمراء والقضاة والأكابر ، والرقاع لتواقيع الصغار والمراسلات ، والمؤنق لكتابة الشعر "[٣] ، وهو أمر يصعب تفهم أسبابه الذاتية والموضوعية الى هذا المستوى من التصنيف الوظيفي المبالغ فيه .

---

(١) ينظر: يوسف ذنون : **فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي** ، المجلة العربية للثقافة (تونس) ، السنة الثانية ، العدد الأول/آذار/ ١٩٨٢.

(٢) عفيفي : المرجع السابق ، ص ١١٠.

(٣) الكاتب : المصدر السابق، ص ٤٧.

ومهما يكن أمر المحافظة على النوع الفني للخط وعلى الخاصية الوظيفية له ، لم يجر هذا الأمر على الثبات البعيد عن التأثر بالتطورات الحضارية في الدولة والمجتمع ، إذ أن هذه التطورات هي العامل الأساس في تهذيب أنواع الخط وفي تهذيب وظائفها أيضاً ، لذلك يمكن القول بأنه مثلما انحسر بل تلاشى الكثير من أنواع الخط . . إنحسر أو تلاشى معها الكثير من وظائفها .

ولذلك كله يمكن أن نقول مرة أخرى بأنه كان من الطبيعي أن تدخل الأقلام الستة، على سبيل المثال لا الحصر ، التي أتقن العثمانيون تقليدها[١] في طور تهذيبي جديد ، مماثل لذلك الذي قام به أقطاب الخط الأوائل ، ليس على مستوى تجويد البعض منها شكلًا وتطويره وظيفةً ، وإهمال البعض الآخر ونسيانه نهائياً حسب ، بل وعلى مستوى التداول الوظيفي المصاحب لذلك التطوير والنسيان أيضاً .

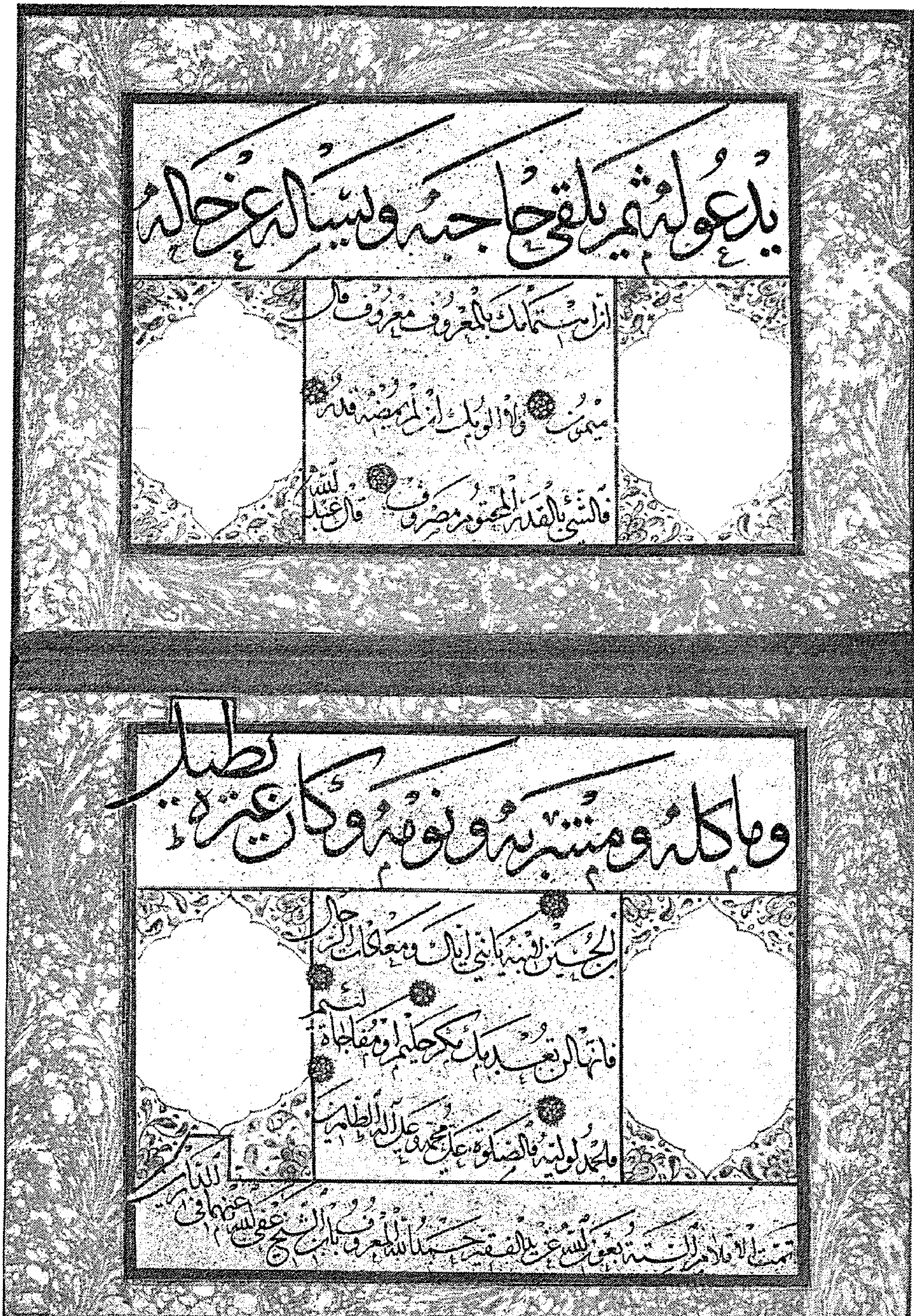
ومن هنا ، لا يمكن الدخول إلى وظائف الخط في الوثائق والمخطوطات العثمانية إلا من خلال بوابة الوظائف العثمانية العريضة لفن الخط وأنواعه العديدة في الدولة وفي المجتمع .

وربما يمكن تحديدها ؛ على العموم ؛ في الوظائف اللغوية والاجتماعية والفنية والعلمية والقانونية والإدارية والإعلامية والطباعية غيرها ، بحيث يمكن القول بالتالي بأن كان لكل نوعٍ من أنواع الخط العربي إستعمالًا وظيفياً عثمانياً خاصاً ، إذ يختلف نوع الخط المكتوب بحسب الموضوع المراد كتابته به[٢] ، وبخاصة أنواع الخط الآتية :

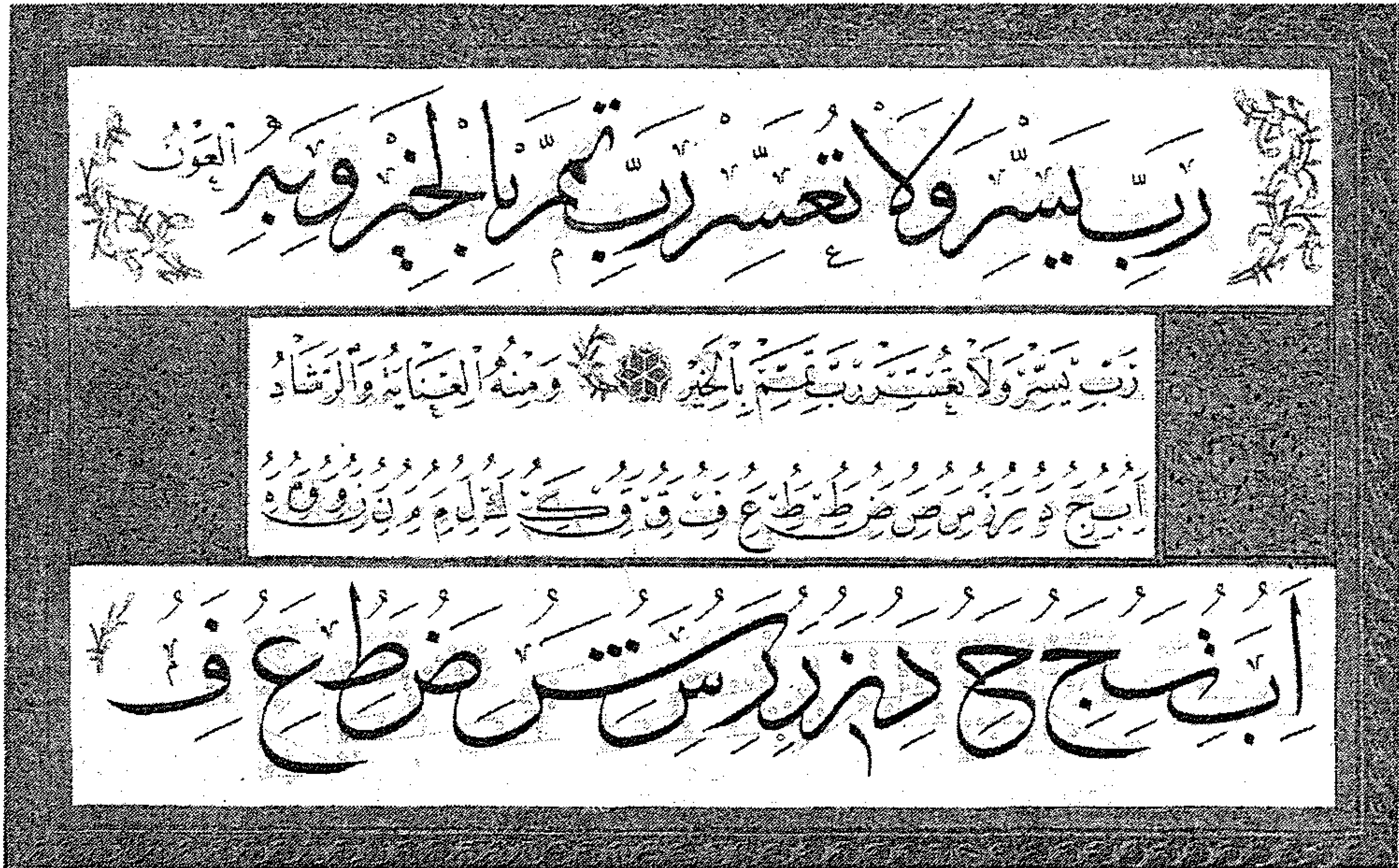
---

(١) مرزوق : المرجع السابق ، ص ١٧٤.

(٢) أولكر : المرجع السابق ، ص ٣٥٩.



٤-٣-٧ : المحقق والريحاني



٤-٣-٨ : صفحة من كراس تعليمي لخطي الثلث والنسخ

أولًا : خط الثلث :

كان خط الثلث أكثر انواع الخط العربي اهتماماً لدى العثمانيين ، خطاطين وغير خطاطين ، بسبب طبيعته الحيوية المتحركة القابلة للتركيب وبسبب جماليته الأخاذة . ولذلك كان خط الثلث أيضاً أكثر الخطوط استخداماً لديهم . كان خط الثلث قليل الاستخدام العثماني في كتابة المصاحف(١) ، إذ لم يكن الخطاطون العثمانيون يميلون كثيراً إلى كتابة المصاحف ذات الأحجام الكبيرة بأنواع الخط المتعددة في الصفحة الواحدة على وفق ما تسميه المصادر التركية بطريقة ياقوت

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

التي هي في الحقيقة أقدم منه[١] ، إلا القلة النادرة من الخطاطين العثمانيين ، كما هو الحال في المصحف كبير الحجم الذي كتبه الخطاط أحمد قرة حصاري بخط الثلث المحقق . ولكن خط الثلث العادي هذا كان بالمقابل كثير الاستخدام في ما يمكن أن نسميه (الكتابات العنوانية) بالدرجة الأساس على العمائر كافة ، الدينية منها والمدنية ، الرسمية منها وغير الرسمية ، ومخطوطات الكتب ومطبوعاتها ، والسجلات والوثائق الرسمية ، والرنوك[٢] ، والصحف ، وغير ذلك .

ولا شك في أن ذلك كان بسبب جمالية هذا الخط وطبيعته التزيينية التي قد استثمرت أقصى استثمار لها في تزيين الجوامع والقصور والأسبلة والبيوت والتحف والمنسوجات والمخطوطات ، فضلًا عن تداوله اللا محدود في (اللوحات الفنية) و (وثائق الخطاطين) من القطع والمرقعات والحليات واللوحات والإجازات وغيرها .

وإذا ما استثنينا العناوين وبعض الجمل القصيرة المهمة ذات الأغراض المعينة هذه والمحصورة في هذه النطاقات ، فإن خط الثلث كان على العموم قليل الاستخدام في الوثائق الورقية الرسمية العثمانية ، إذ نجد في أرشيف الأوقاف مثلًا جلي الثلث بشكل مبسط بينما نجد الثلث المقرمط أكثر استخداماً[٣] ، ولعل ذلك

---

(١) وجدت هذه الطريقة مكتوبة في مصحف عبد الرحمن بن أبي بكر المؤرخ سنة ٥٨٢هـ/١١٨٦م . ينظر : محمد بن سعيد شريفي : **خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة** ، من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، (الجزائر ١٩٨٢ ، ص ١١٣.

(٢) مفردها رنك : كلمة معربة تعني إشارة يتخذها السلاطين والأمراء للدلالة على مكانتهم ووظائفهم وامتيازاتهم ، للمزيد ، ينظر: أحمد عبد الرزاق أحمد : **الرنوك على عهد سلاطين المماليك** ، المجلة المصرية التاريخية ، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، مج ١٩٧٤/٢١، ص ص ٦٧-١١٦.

(٣) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p. 114 .

راجع إلى صعوبة الجلي وحرص الكاتب على إظهار الدقة في الكتابة في الحالة الأولى بينما يرجع استخدام أسلوب الثلث المقرمط إلى سرعته التي تجعله أقرب إلى التواقيع منه إلى شكل الثلث الأصلي .

ثانياً : خط النسخ :

" إن خط النسخ الذي كان أكثر طواعية في أيدي العثمانيين ، كان قد خصص إبتداء من الشيخ حمد الله لكتابة المصاحف . ولهذا السبب نرى أن المصادر العثمانية تنعت ذلك النوع من الخطوط بأنه خادم القرآن "(١) .

وجرياً على عادة كتابة المخطوطات القرآنية وغيرها بخط النسخ ، وضع الخطاطون العثمانيون حروف الطباعة العثمانية به فشاع هذا الخط خطاً طباعياً رئيساً حتى اليوم .

أما في الوثائق العثمانية ، فقد كان خط النسخ أكثر الخطوط رواجاً حتى وصفه محمود يازير بـ " الكتابة المتوطنة في الأرشيف "(٢) ، إذ كان هذا الخط أحد أبرز الكتابات العثمانية الدقيقة Inca Yazilar الملبية للعديد من الحاجات الدينية والإدارية والعلمية والقانونية والاجتماعية في هذه الوثائق ، بسبب دقتها أولًا وجماليتها المقبولة ثانياً ، فضلًا عن اقتصاديتها في الحبر والورق ، حتى أن بعض العسكريين العثمانيين كانوا يكتبون رسائلهم من جبهات القتال بإحدى هذه الكتابات الدقيقة كالنسخ مثلًا ويحشرونها في ثنايا الهدايا التي يرسلونها إلى عوائلهم(٣) .

لقد استخدم العثمانيون خط النسخ بأساليبه المتعددة : العادي ، والمقرمط ،

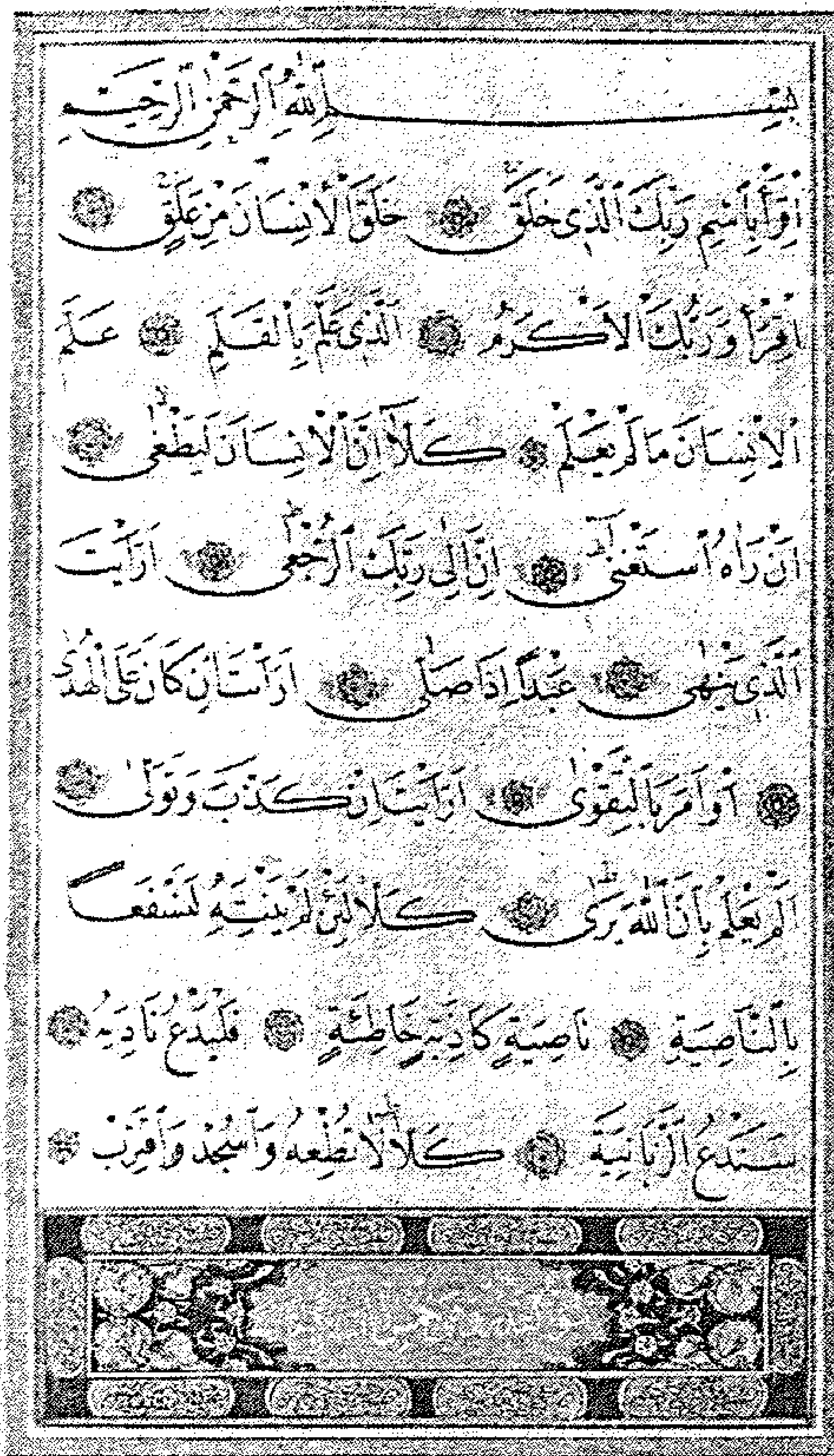
(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

(٢) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p. 122 .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٧.

والدقيق ، ولكن استخدام هذه الأساليب كان على درجة متباينة في الوثائق الرسمية وكذلك في المخطوطات العثمانية ، إذ كان النسخ الدقيق أكثراستخداماً في هذه الوثائق والمخطوطات بسبب صفاته ووضوحه ربما ، على أن النسخ المقرمط قد استخدم بحدود لا بأس بها في بعض وثائق الأوقاف[1] والوقفيات منها بخاصة . وإستخدم النسخ العادي على نحو كبير وخاص في كتابة المصاحف الشريفة (ينظر : ٤-٣-٩) .


بسم الله الرحمن الرحيم
اقرأ باسم ربك الذي خلق ◌ خلق الإنسان من علق ◌
اقرأ وربك الأكرم ◌ الذي علم بالقلم ◌ علم
الإنسان ما لم يعلم ◌ كلا إن الإنسان ليطغى ◌
أن رآه استغنى ◌ إن إلى ربك الرجعى ◌ أرأيت
الذي ينهى ◌ عبداً إذا صلى ◌ أرأيت إن كان على الهدى
◌ أو أمر بالتقوى ◌ أرأيت إن كذب وتولى ◌
ألم يعلم بأن الله يرى ◌ كلا لئن لم ينته لنسفعاً
بالناصية ◌ ناصية كاذبة خاطئة ◌ فليدع ناديه ◌
سندع الزبانية ◌ كلا لا تطعه واسجد واقترب ◌

٤-٣-٩ : صفحة من المصحف الشريف بخط النسخ

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

ثالثاً : المحقق والريحاني :

إذا ما إستثنينا بعض المصاحف العثمانية المبكرة التي كتبت على الطريقة المعروفة عند العثمانيين بطريقة ياقوت(١) ، وبعض الآثار والوقفيات القليلة ، يمكن القول بأن الاستخدام العثماني لكلٍ من خط المحقق وخط الريحاني قد تراجع إلى حد كبير ؛ على الرغم من وضوح أشكالهما القرائية وجماليتهما المقاربة لجمالية خطي الثلث والنسخ .

وربما كان الخطان الأخيران السبب في الانحسار الكبير لخطي المحقق والريحاني عن التداول الوظيفي الوثائقي ، فظل هذا الخطان يستخدمان في كتابات (التقليد) والمحاكاة التي جرى عليها الخطاطون في مجالات التعليم والفن الخاصة ، منذ القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي حتى اليوم ، بل لم يبق ما يمثلهما إلا بسملة المحقق الشهيرة التي صار الخطاطون حريصين على كتابتها بنسق قياسي شبه ثابت ، وصارت هذه البسملة تعرف أيضاً عند الخطاطين العثمانيين المتأخرين ببسملة الريحاني(٢) .

رابعاً : التعليق :

ربما أدت عدة عوامل فنية ولغوية وسياسية إلى منح خط التعليق خصوصيته الجمالية والوظيفية ؛ فقد وفرت الظروف الفنية الناتجة من خطي التوقيع والرقاع القديمين ، وكذلك الأحوال اللغوية المتأتية من اللغة الفارسية التي لا تحتاج لعلامات التشكيل أو الحركات الإعرابية ، ومعهما الأسباب السياسية والثقافية التي أضفت عليه بعض خصوصية التداول الرسمي منذ ما قبل العثمانيين . . بعض

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣١.

(٢) ينظر :

Unver: Op. Cit. P. 29 .

الخصائص الاستعمالية والأدائية كخفة حركة القلم وجريانه ، والجمالية كالرشاقة المستعملة من تتابع أشكال الحروف بين الرقة والغلظة لخط النستعليق ، فجعلته منذ البداية خطاً وظيفياً ديوانياً يستخدمه كتاب دواوين الإنشاء التركمانية والصفوية والمغولية وغيرها . ولم يخرج هذا الخط عن وظيفته الديوانية عندما انتقل إلى العثمانيين منذ القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي ، إذ " أصبح هو الخط المستخدم في الديوان الهمايوني بدلًا من خط التوقيع الذي كان مستخدماً لنفس الأغراض عندهم قبل ذلك "(١) .

ولكنه لم يحتفظ باسمه كاملًا إذ صار يعرف عثمانياً ، وربما منذ عهد السلطان محمد الفاتح بالتحديد ، باسم : (تعليق) فقط . لقد أسهم التماثل اللغوي الفارسي والعثماني بعدم قبول التشكيل في أن يجد خط التعليق هذا " ساحة واسعة للانتشار عند العثمانيين في الكتب الأدبية كالدواوين وغيرها وفي الكتب الدينية ، بل ويمكن القول بأنه أصبح الخط الرسمي الذي كان يستخدم في دار الإفتاء "(٢) العثمانية ، ويستخدم كذلك بين أهل العلم في إستانبول ، فضلاً عن إستخدامه في الكتابة التذكارية على الكثير من العمائر وعلى الأسبلة وشواهد القبور(٣) .

ويشير محمود يازير إلى تفاوت أساليب هذا الخط المستخدمة في أرشيف الأوقاف مثلًا فيقول : " في الأرشيف نصادف خط التعليق الدقيق والتعليق المقرمط بكثرة ، ولا يوجد فيه إطلاقاً جلي التعليق "(٤) الذي مجاله الرئيس هو الواجهات الداخلية والخارجية للعمائر الدينية والمدنية .

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٣.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٣.

(٣) أصلان أبا: المرجع السابق، ص ٣١١.

(٤) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p. 122.

ولكن هذا القول لا يكاد ينطبق على عموم الوثائق العثمانية ، الرسمية وغير الرسمية ، إذ أن التعليق الجلي كان أحد أبرز مجالات التفوق والتميز العثمانيين في الخط على المدرسة الشرقية التي كان خطاطوها " يجتهدون في تعميق عراقات الحروف في التعليق الجلي أكثر من الاهتمام بتوسيعها ، حتى لقد كانت تبدو الكتابات في شكلها العام وكأنها مطموسة "(١) . وبذلك يميز بعض الباحثين بين هذين الأسلوبين الكتابيين : الشرقي والعثماني لخط التعليق (ينظر : ٤-٣-١٠) .



٤-٣-١٠ : أنموذج لخط التعليق بالأسلوب العثماني

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٤.

خامساً : الديواني[1] :

كان خطا الديواني وجلي الديواني ابتكاراً عثمانياً محضاً ، ولذلك فقد استخدم هذا الخط على نطاق واسع في المكاتبات الرسمية للديوان الهمايوني منذ ما بعد فتح القسطنطينية حتى نهاية الدولة العثمانية ، ولذلك أيضاً صار هذا الخط خط الدولة الرسمي ، إذ قيدت به الكتابات المحررة في هذا الديوان الذي أختص به تحديداً، وأنيطت وظيفة الكتابة به إلى كتاب متمكنين فيه ؛ فصار له خطاطوه المعروفون .

وتعد الوثائق السلطانية كالفرمانات والبراءات أكثر الوثائق العثمانية المكتوبة بخطي الديواني وجلي الديواني ، ولكن ثمة وثائق أخرى قليلة مكتوبة بهذين الخطين منها حجج وقفية وإعلامات وغيرها .

وغالباً ما يكون هذا الخطان مشتركين جنباً إلى جنب في كتابة الوثائق السلطانية، ولذلك فهما يقعان معاً ضمن ما يطلق عليه : (الخطوط الهمايونية) المستخدمة على نطاق واسع في الديوان الهمايوني ، ولكنهما يستخدمان أحياناً منفصلين بعضهما عن بعض في بعض الوثائق الأخرى ، الديوانية منها ولكن ليست الهمايونية الخاصة بالسلطان ، فيتساويان بذلك مع بعض الخطوط الأخرى المستخدمة في الديوان كخط الرقعة (رقعة ديواني) وخط التوقيع (توقيعي ديواني) في وقوع الجميع ضمن ما يسمى بـ(الكتابة السريعة Cepyazisi) ، على أن خط الديواني أكثر شمولاً بذلك من خط جلي الديواني ؛ لأن معظم الكتاب والخطاطين لا يحبذون استخدام الخط الأخير على نطاق واسع لصعوبة كتابته وقراءته، وربما لذلك تعددت أساليب خط الديواني المستخدمة في الوثائق العثمانية

---

(١) بتصرف عن :

Yazir: op,. Cit, pp. 129-134.

عموماً ، إذ تحتفظ أرشيفات الدولة بوقفيات وإعلامات وحجج وبراءات وفرمانات ومراسلات وغيرها من الوثائق ، مكتوبة بخط ديواني مقرمط وديواني دقيق ، وهي من الكثرة ما يجعلها تحتل المرتبة الثانية بعد خط السياقة بين أنواع الخط وأساليبه المستخدمة في عموم الوثائق العثمانية .

سادساً : التوقيع أو الإجازة :

كان الاسم الأسبق لهذا الخط هو (التواقيع) الذي كان هو أيضاً الكتابة الديوانية الأسبق استخداماً من خط الديواني في الديوان الهمايوني قبل القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي ، أي قبل الفتح العثماني للقسطنطينية، لأنه كان الخط الرئيس المستخدم رسمياً في هذا الديوان الذي كان هو الديوان الرئيس للدولة ، ولم يكن خط الديواني قد ظهر أو شاع في الدولة العثمانية بعد .

وعلى أغلب الترجيحات الفنية والتأريخية ، كان قد تطور من خط التواقيع هذا خط التعليق القديم الذي كان أيضاً أسبق استعمالاً من خط الديواني في دواوين الدويلات السابقة للدولة العثمانية وبخاصة الجلائرية ، والتيمورية ، والخروفين (الأبيض والأسود) وفي الفترة المبكرة من الدولة العثمانية .

ومن خط التعليق القديم هذا نشأ خط الديواني في شكله وفي وظيفته التي أزاحت خط التوقيع أو ما صار يعرف لاحقاً بخط (الإجازة) عن وظيفته في كتابة الوثائق الهمايونية العثمانية .

ومن هنا يمكن القول بأن خط التوقيع كان قد انفرد تقريباً بكتابة الوثائق الرسمية العليا المبكرة التي كانت تعرف عثمانياً بـ (نيشاني باديشاهي Nisane ipadisahi) أي : الوثائق الحاملة للنياشين ؛ كالمنشورات والبراءات والفرمانات والحجج والوقفيات والوقوعات والأختام وغيرها .

ولكن هذا الخط لم يدم طويلًا على هذه الأهمية الوظيفية عند العثمانيين لسببين رئيسين هما :

الأول : صلة التوقيع بخط الثلث مباشرة ، إذ أن الثلث هو شكل التوقيع الأكثر صنعة ، وصلته كذلك بخط النسخ من طريق خط الرقاع الذي هو نسخ معلق ، وهو أيضاً الشكل الرفيع لخط التوقيع . وحيث أن العثمانيين أقبلوا كثيراً على تجويد الثلث والنسخ ؛ ولم يقبلوا على التوقيع ؛ فقد ضاعت شخصيته الفنية بينهما ، وتلاشى تقريباً إلا ما بقي منه ضمن الخط الهجين الوليد من هذين الخطين ، حسب بعض الاراء ، باسم خط الإجازة .

الثاني : ولادة وشيوع خط الديواني خطاً بديلًا من الناحية الوظيفية لخط التوقيع في المكاتبات الرسمية للديوان الهمايوني الذي لم تعد وثائقه كثيرة الأنواع ، كما كانت من قبل ، حيث لم تلد التشكيلات الإدارية المركزية الأخرى للدولة على يد السلطان محمد الفاتح بعد .

ومن هنا ، نشأ خط الإجازة الذي ظل مستخدماً في التوقيعات التدريسية بعامة ، ولدى الخطاطين بخاصة ، إذ كانت تكتب به الإجازات أو الشهادات العلمية ، وإجازات الخطاطين وتوقيعاتهم ، لذلك كانت الكتابات المحررة به تعرف بـ (الكتابات التوقيعية المجازة)(١) .

سادساً : خط الرقعة(٢) :

ربما أدت الخصائص الشكلية البسيطة لخط الرقعة (ينظر: ٤-٣-١١)، والخصائص الأدائية السريعة له ، والخصائص الاستعمالية البعيدة عن الغايات الخاصة إلى أن يكون خط الرقعة واسع الانتشار في أنحاء الدولة العثمانية ، إذ كان قد استخدم هذا الخط أصلًا للتسويد أو الكتابة والمعاملات اليومية :

(١) المرجع نفسه ، ص ١٢٠.

(٢) زين الدين : المصور، ص ٣٨٤.

٤-٣-١١ : وثيقة معاملة مكتوبة بخط الرقعة

(أ) الرسمية أولًا ؛ فدعي باسم (باب عالي رقعه سي) أي : رقعة الباب العالي .

(ب) وغير الرسمية ثانياً إذ " لم يلبث أن انتشر خارج الباب العالي حتى اكتسب أسلوباً خاصاً على يدي الخطاط العثماني محمد عزت أفندي وأقبل عليه الناس ، وشاع استخدامه كخط للكتابة الفنية "(١) بعد أن كان خطاً إدارياً محضاً يغلب عليه أسلوب القرمطة ، فعرف في الوثائق العثمانية باسم (قرمه رقعه سي)(٢) .

ولقد أدت سعة المجالات الوظيفية التي استخدم فيها هذا الخط الى أن تجيء

---

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ٣٥.

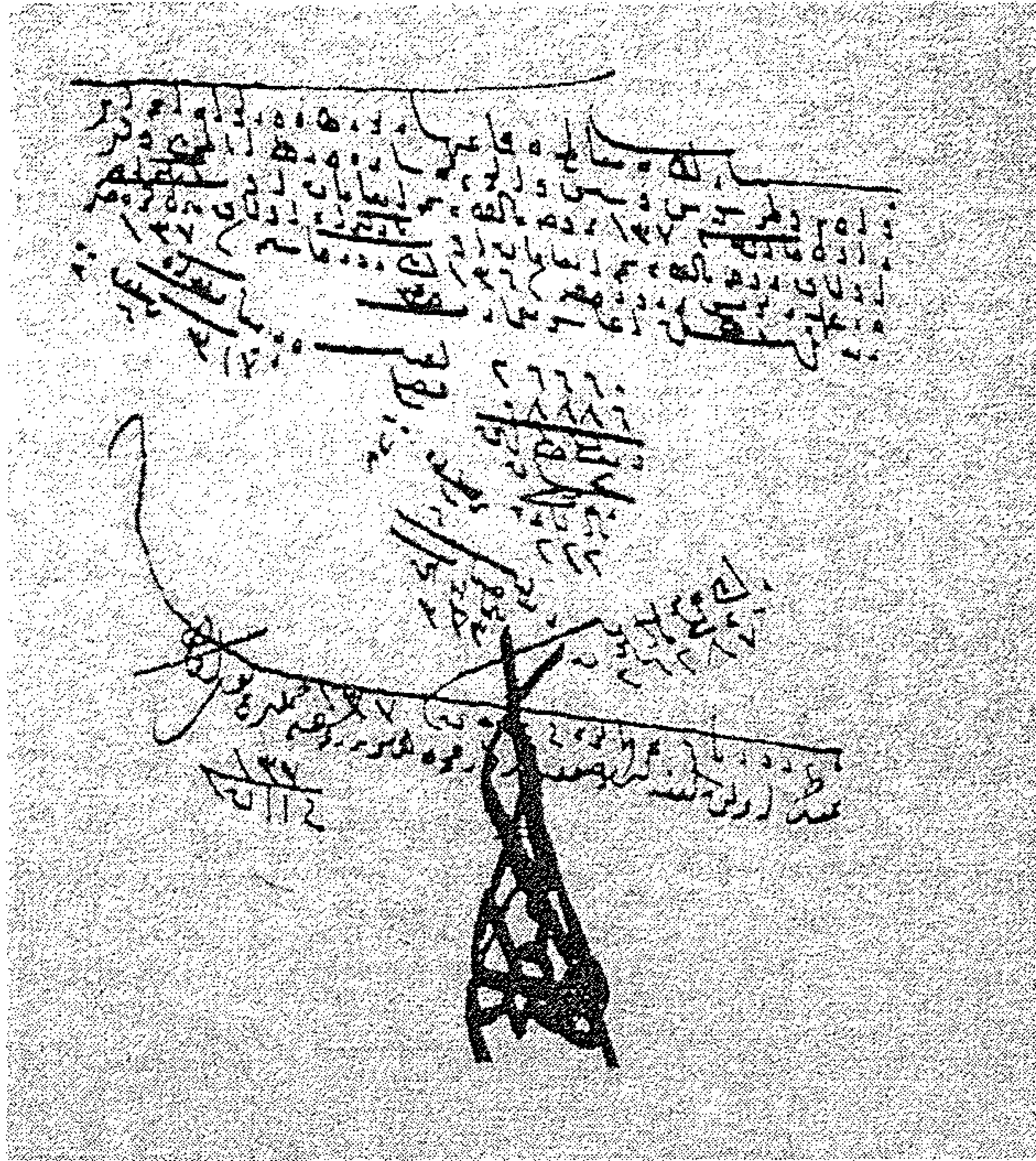
(٢) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p.14.

الوثائق العثمانية المكتوبة به كثيرة جداً الى الحد الذي يجعله يحتل ، في إحصاء محمود يازير لكتابات أرشيف الأوقاف العثمانية مثلًا ، الدرجة الثالثة بين أنواع الخط وأساليبه المستخدمة في هذا المجال .

ثامناً : السياقة :

اختص هذا الخط تقريباً بوظيفة كتابة أملاك الدولة العثمانية وشؤونها المالية (ينظر: ٤-٣-١٢)، إذ يندر أن يظهر هذا الخط في غير " دفاتر الطابو والمالية والأوقاف "[١] ، وقليلًا ؛ بل نادراً ما نصادفه خارج الكتابات المالية في الإطار الوظيفي لهذه الدوائر الرسمية العثمانية .



٤-٣-١٢ : وثيقة مالية بخط السياقة

(١) ينظر :

Yazir: Op. Cit. p. 144 .

وربما أصبح خط السياقة بسبب وظيفته المهمة هذه الكتابة الأوسع استخداماً في الوثائق المالية العثمانية ، فقد احتل المرتبة الأولى ، ليس في وثائق أرشيف الأوقاف[١] حسب ، بل وفي الأرشيف العثماني كله أيضاً ، فدفاتر الملكية العينية والنقدية ووثائقها مكتوبة بهذا الخط ، ولعل هذا الأمر مرتبط.إلى حدٍ كبير.بعاملين رئيسين يتصف بهما خط السياقة عن أنواع الخط العربي وأساليبه الأخرى ، وهما :

الأولى : الشكل الكتابي الخاص لحروفه وأرقامه ، وهو شكل معقد وصعب من ناحيتي الكتابة والقراءة .

الثانية : المحدودية في تداوله وتعاطيه الوظيفي والتعليمي والفني ، بسبب تعقد أشكاله وصعوبة وأدائه ، مما جعل الاعتقاد يسود ؛ لدى بعض الباحثين في تاريخ الخط وفي التاريخ العثماني على السواء ؛ بطبيعته السرية في الاستخدام الوظيفي الرسمي لـ " ما يحتاط لها من التزام الأسرار في الشؤون المالية "[٢] ، وفي تعليمه المتوارث إرثاً شبه عائلي تقريباً ، من شأنه أن يؤدي أحياناً إلى تورث الأبناء لأعمال آبائهم الوظيفية الكتابية[٣] المتصلة بخط السياقة هذا في بعض المؤسسات الإدارية والمالية العثمانية .



(١) المرجع نفسه، ص ١٤٤.

(٢) زين الدين : المصور ، ص ٣٨٤.

(٣) محمد عبد المنعم الراقد : **الغزو العثماني لمصر ونتائجه على الوطن العربي** ، مؤسسة شباب الجامعة ، (القاهرة ، ١٩٦٨) ، ص ٢٩٩.

المبحث الرابع

الطغـراء العثمانية

مرّ العديد من الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وغيرهم في دراساتهم المختلفة بين التاريخ والفن والدلالة على (الطغراء) ، ولكنهم اختلفوا في الرؤية إلى هذا المصطلح وفي التعريف العلمي به ، فبعض هؤلاء يعد الطغراء نوعاً من أنواع الخط تفرد به العثمانيون من خلال تكيف الخط نفسه وتجاوزه عن قواعده المعروفة[(١)] التي هي ، أصلًا وكما تبدو ، قواعد خط الثلث .

وبعض آخر عدّ الطغراء أسلوباً زخرفياً بحتاً من أساليب الخط العربي[(٢)] الفنية .

وبعض ثالث اعتبر الطغراء صورة وكتابتها رسماً ، وبنى على ذلك بأن كل رسم كتابي أو حروفي إنما هو : طغراء[(٣)] .

ولكن اغلب هؤلاء الدارسين إنطلقوا في الأساس من أن الطغراء هي بلا شك : فن عثماني متميز عن كل ذلك ؛ يأخذ مكانه بين الكتابة والرسم[(٤)] .

ولذلك لم يقف هذا الفن عند حدود تمثيل التوقيع السلطاني بوحدة

---

(١) جمعة : قصة الكتابة ، ص ص ٧٤-٧٥ . إبراهيم ضمرة : **الخط العربي .. جذوره وتطوره** ، مكتبة المنار، (الأردن ١٩٨٨) ، ص ١٢٨ . الجبوري : المرجع السابق ، ص ١٢٩. العربي : المرجع السابق، ص ٣٣ وينظر : Aksel: Op. Cit, pp, 129-133

(٢) محمد يوسف صديق : **الطغراء واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال** ، الفيصل (مجلة . الرياض)، العدد ١٤٨ / السنة ١٣، شوال ١٤٠٩هـ / أيار - حزيران ١٩٨٩م، ص ٩٥.

(٣) محمد زكي حسن : **الزخارف الكتابية في الفن الاسلامي** ، الكتاب (مجلة . القاهرة) ، السنة الأولى، المجلد الأول ، الجزء الثالث ، يناير ١٩٤٦، ص ٢٨٥.

(٤) ينظر :

Askel: Op. Cit. p129.

خطية monogram مغلقة الترميز على السلطة حسب[١] ، بل انفتحت أمام هذا الفن الذي تقوم بنيته على الشكل وتستند دلالته على الرمز ، آفاق وحدود ما أسماه البعض[٢] : الأشكال الطغرائية المتنوعة بتنوع النصوص والوظائف والغايات .

وربما من هنا عد بعض نقاد الفن الطغراء : ذلك الشكل التجريدي الذي يمثل قمة جمالية من جماليات الخط العربي ؛ تعكس طبيعة الفن الإسلامي التجريدية ؛ وفلسفته القائمة على كراهية الفراغ[٣] .

ولكن في هذا السياق ؛ لا بد من حسم تعريف الطغراء على صعيدَي اللغة والإصطلاح . فعلى صعيد اللغة : إن هذا اللفظ التركي يرادف لفظ (نشان) الفارسي ، وهما من حيث المعنى يقابلان لفظ (توقيع) العربي . أما على صعيد الإصطلاح والدلالة ، فالطغراء هي الرمز أو العلامة الخطية التي كانت لملك الأوغوز ، ثم للسلطان السلجوقي من بعد ، ثم للسلطان العثماني أخيراً[٤] .

ومن هنا ؛ كان وما يزال إشتهار تعريف الطغراء في المجال الحضاري والتاريخي العثماني ؛ أكثر من أي مجال آخر ؛ حتى صارت وكأنها عثمانية خالصة، فحاول بعض المؤرخين[٥] التأكيد على تعريف هذه الطغراء بأنها

---

(١) عبد الكبير الخطيبي : **الاسم العربي الجريح** ، دار العودة ، (بيروت، ١٩٨٠) ، ص ص ١٤٨-١٤٩.

(٢) ينظر :

A. Papadopoulo: L'Islam Et L'Art Musulman، (Paris 1976) p. 179.

(٣) حسن عبد المجيد المعابرجي : **الطغراء قمة الجمال في الخط العربي** ، الدوحة (مجلة ز الدوحة) عدد مارس .

(٤) ينظر : دني : **طغرا** ، دائرة المعارف الإسلامية ، ص ٢٠٣ .

(٥) فرانز باينغر: **الطغراء تحفة الحرف العربي** ، ترجمة فاروق الحريري ، آفاق عربية (مجلة . بغداد) ، العدد التاسع ، أيلول ١٩٨٥، وينظر أصل الكتاب Franz Babinger : *Tughra* بطبعتيه الألمانية : Leipzig (1952) , والتركية Istanbul (1975) .

هي ذلك " التكوين الحرفي الرائع لاسم السلطان العثماني، مزخرفاً بشكل جميل، في ختم ذلك السلطان الذي يسم به " كل الوثائق والإصدارات والممتلكات الرسمية للدولة . وعلى هذا استقرت شهرة الطغراء : مصطلحاً عثمانياً خاص الدلالة على توقيع السلطان وامضائه الذي يؤكد الملكية والسيادة الشرعية ، إذ كان لكل سلطان عثماني طغراؤه الخاصة ، وقد صار أحياناً " لعددٍ من السلاطين أكثر من علامة واحدة "[١] .

أصل الطغراء : ترتد الطغراء ، بوصفها توقيعاً سلطانياً ، إلى تقليد رسمي لختم الوثائق المهمة ، أسبق وجوداً من العثمانيين ، إذ عرف المغول هذا التوقيع[٢] ، وكذلك السلاجقة العظام[٣] ، وسلاجقة الروم في الأناضول[٤] ، والمماليك في مصر[٥] ، وغيرهم كالمسلمين الأخرين في بلاد البنغال بخاصة وفي شبه القارة الهندية بعامة[٦] .

ولا شك في أن العثمانيين قد اخذوا هذا التقليد الرسمي من السلاجقة ، وطوروه إلى شكل متقن مختلف تماماً عما سبق من أشكال التواقيع السلطانية ، حتى تميزت الطغراء بكونها علامة توقيعية عثمانية خاصة وخالصة (ينظر : ٤-٤-١) . وربما كان

---

(١) أصلان أبا: المرجع السابق ، ص ٣١٣ . كانت الطغراء تسمى بالصيغة التي تختم بها الفرمانات أيضاً (علامت) .

(٢) يذكر ل : بارتولد (تاريخ الترك ، ص ص ١١٨- ١١٩) بأنه كان عند الغز مصطلح (طغراج) ومعناه الختم وطابع الختم ، واصل هذه الكلمة مجهول ، ولكنها وردت مع مصطلح (يارليق) المغولي الذي يعني علامة الحكم أو الختم وطابع الختم في وثيقة واحدة .

(٣) ينظر: أمين : المرجع السابق ، ص ٣٣٣ ، ص ٣٦٧ .

(٤) اصلان ا با: المرجع السابق ، ص ٣١٣.

(٥) القلقشندي : المصدر السابق ، ص ١٣/١٦٧-١٧١.

(٦) صديق : المرجع السابق ، ص ٩٥.

لهذا التعاقب التاريخي الطويل لأشكال التوقيع السلطاني أثره في نشر الغموض حول أصل الطغراء ، لاسيما وأن التفسيرات المعنية بذلك قد تعددت ، بل وتناقضت أحياناً ، مما يصعب الوصول إلى حقيقة هذا الأصل اللغوية والتاريخية ، فالبعض يذهب الى أن الأصل اللغوي للطغراء " أصل تركي خالص "[(١)] ، ويذهب البعض الآخر[(٢)] إلى أنه " أصل فارسي " .

وإذ يغلب الإعتقاد بصحة الأصل اللغوي التركي الخالص ، فإن هذا الأصل لم يكن واحداً محدداً لدى المؤرخين والباحثين المعنيين الذين ذهبوا لتوضيحه إلى آراء عديدة[(٣)] ، لعل أهمها وأكثرها قبولاً هو الرأي الذي يرد اشتقاق لفظ الطغراء إلى لفظ (طغراغ) الذي هو لفظ من ألفاظ اللهجة الأوغوزية ، والذي يدل على توقيع (أوغوزخان) وختمه[(٤)] ، إذ يرتد هذا الأصل تأريخياً إلى حضارة الأوغوز[(٥)] ، فعلى الرغم من أن الطغراء التي استخدمها خاناتهم[(٦)] ما تزال غير معروفة الشكل ، إذ لم يعرفها أحد من المؤرخين بعد ، أو لم يستطع تحديد شكلها على وجه اليقين . . وصلتنا معلومات مهمة وأساسية عن الطغراء السلجوقية التي ربما تكون أشكالها من بنات أشكال تلك الطغراء الأوغوزية الأولى .

وتتمثل الطغراء السلجوقية في رموز تواقيع السلاطين السلاجقة العظام التي نقلها لنا الراوندي في كتابه المعروف عن تاريخ دولتهم بعنوان : (راحة الصدور

---

(١) دني : المرجع السابق ، ص ٢٠٤.

(٢) ينظر: المرجع نفسه ، ص ٢٠٤.

(٣) تنظر تفاصيلها : المرجع نفسه ، ص ص ٢٠٤-٢٠٦.

(٤) ينظر: المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ . ل. بارتولد : **تاريخ الترك** ، ص ص ١١٨-١١٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١١٨.

(٦) دني: المرجع السابق ، ص ٢٠٦.

وآية السرور)[١] ، حيث تميط هذه المعلومات اللثام عما كان العديد من الباحثين المحدثين يعتقدون بمجهولية نماذج الطغراء السلجوقية[٢] ، إلا ما كان من خبرها الذي تناقلته الروايات التاريخية حول الطغرائي[٣] : الحسن بن علي (ت ٥١٤هـ أو ٥١٨هـ/ ١١٢٠ ، ١١٢٤م) الذي كان وزيراً سلجوقياً في الموصل ، وإلا ما كان من تفصيلات بعض الوثائق التاريخية[٤] حول طبيعة عمل الطغرائي في الإدارة السلجوقية بوصفه مسؤولًا عن ديوان الإنشاء .

وكانت طغراء السلاطين المماليك في مصر اكثر وضوحاً لدى الباحثين المحدثين من الطغراءات السابقة ، بفضل التفاصيل التي قدمها القلقشندي[٥] والمقريزي[٦] (ت ٨٢١ هـ/١٤١٨م) وغيرهما حول الطبيعة الشكلية والتداولية لهذه الطغراء في ديوانهم المختص بالوثائق والمكاتبات : ديوان الإنشاء . وإذا ما سلمنا بأن هذه الطغراءات ، السلجوقية والمملوكية ، قد تناقلها الحكام والكتاب والخطاطون وغيرهم إلى دول إسلامية أخرى ، معاصرة أو لاحقة ، منها على سبيل المثال بعض الدول الإسلامية في جنوب شرقي آسيا[٧] ، فإن التسليم بانتقال الطغراء إلى العثمانيين أمر يفرضه التوارث السلجوقي العثماني ، والاحتكاك

---

(١) جمع الدكتور حسين أمين من هذا الكتاب كل تلك الطغراوات ، ووضعها في ملحق خاص من كتابه القيم : **تاريخ العراق في العصر السلجوقي** ، مطبعة الرشاد ، (بغداد ، ١٩٦٥) ، ص ٣٣٣ .

(٢) دني: المرجع السابق ، ص ٢٠٦.

(٣) ينظر: محمد عبد العزيز مرزوق : **العراق مهد الفن الإسلامي** ، وزارة الإعلام (بغداد ، ١٩٧١) ، ص ٤٤.

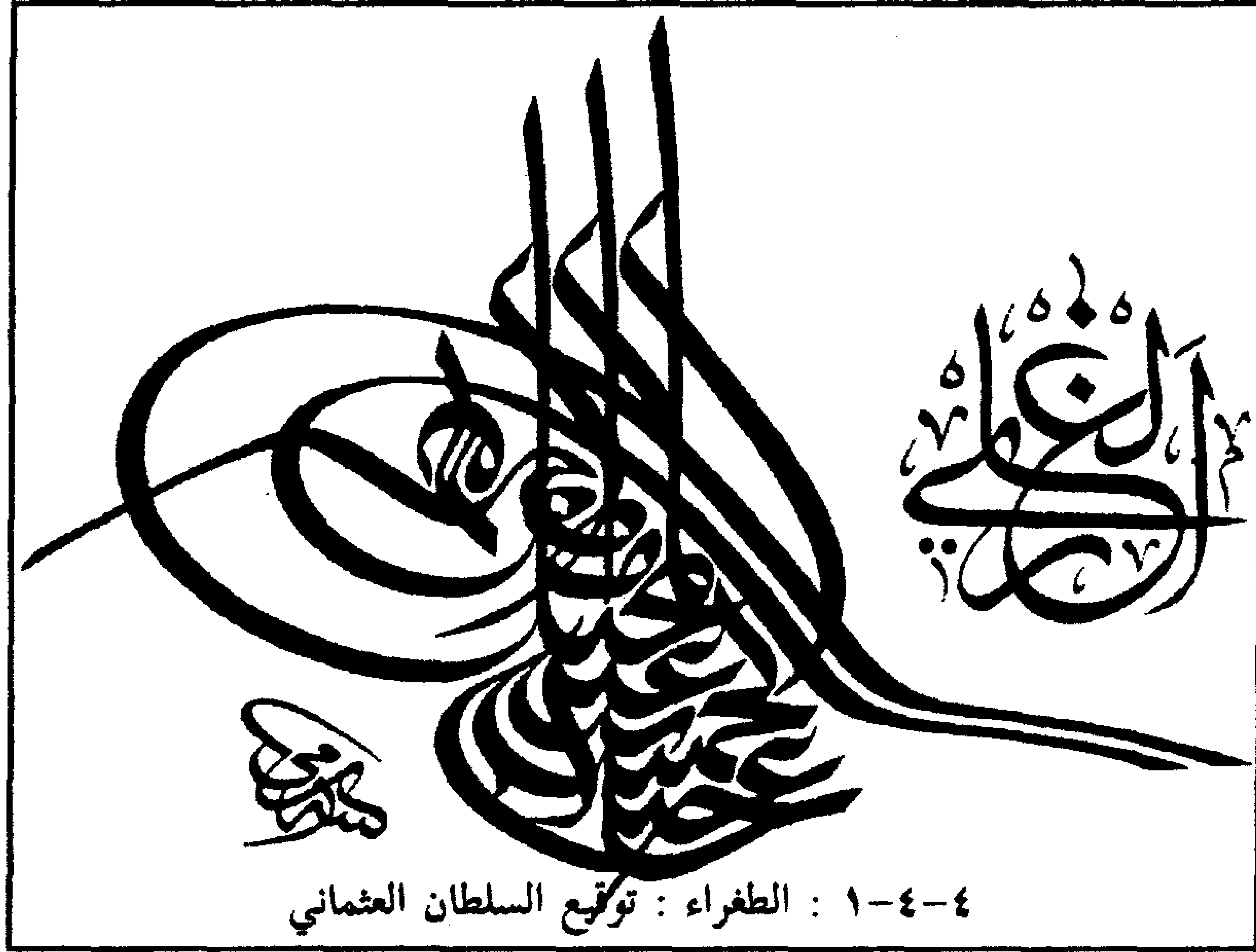
(٤) ينظر نص مرسوم بتعيين طغرائي في : أمين : المرجع السابق ، ص ٣٦٧.

(٥) القلقشندي : المصدر السابق ، ١٣/١٦٧-١٧١.

(٦) تقي الدين ابو العباس احمد بن علي المقريزي : **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، (أوفسيت) مكتبة المثنى ، (بغداد ، د. ت) ، ٢/٢١١.

(٧) صديق : المرجع السابق ، ص ٩٥.

العثماني المملوكي ، والحاجة الحضارية العثمانية لبناء الدولة بوصف الخاتم من علامات الدولة الإسلامية .



٤-٤-١ : الطغراء : توقيع السلطان العثماني

الطغراء العثمانية :

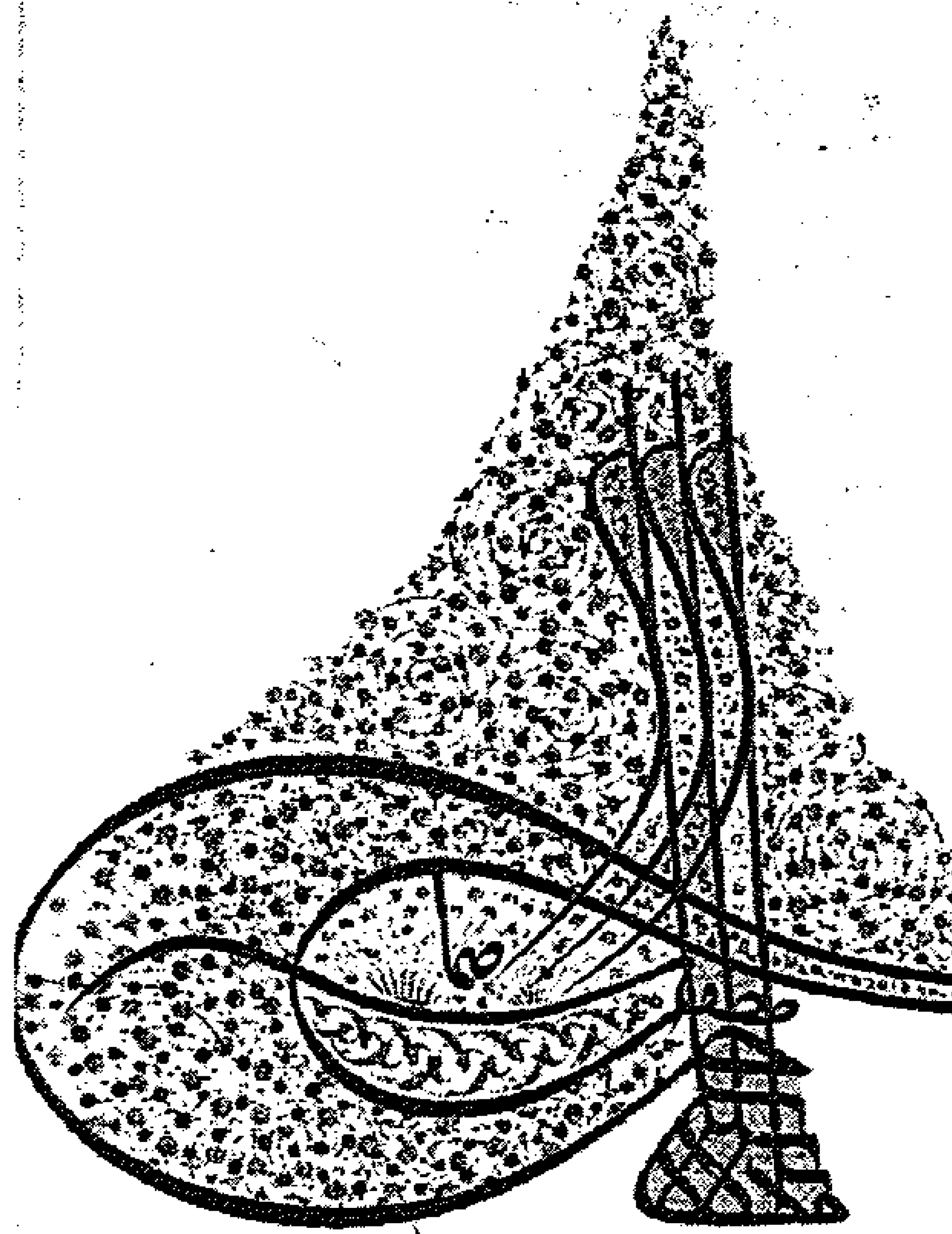
بات مؤكداً في ضوء الوثائق[١] والآثار[٢] ، بأن الطغراء في التاريخ العثماني تبدأ مع أورخان ، على الرغم مما كانت بعض المصادر العثمانية ، وغير العثمانية ، تلح على أن أقدم ما توفر لدينا من ختوم هذه الطغراء هو ختم السلطان مراد الأول (٧٦١-٧٩٢هـ/ ١٣٥٩-١٣٨٩م) الذي حمل اسمه ، إذ عده المستشرق الألماني باينغر : الشكل الأول للطغراء ، لاسيما وإن الفترة اللاحقة لعهد السلطان مراد الأول كانت قد شهدت استقرار فكرة قبول الطغراء في اذهان السلاطين العثمانيين باعتبارها رمزاً متميزاً لسيادتهم ، وصارت ختماً إتخذ معالمه الأساسية الواضحة للمرة الأولى مع مطلع القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي ، وأصبح رمزاً

(١) أصلان أبا: المرجع السابق ، ص ٣١٣.

(٢) باينغر: المرجع السابق ، ص ص ٩٠ - ٩٣ .

معتمداً لدى العثمانيين ، ظهر للمرة الأولى منقوشاً على العملة العثمانية مثلًا من قبل الأمير (ومن بعد : السلطان) سليمان بن بايزيد الأول الذي لم يكتف بذلك ، بل كان قد أصدر أيضاً نياشين موشحة بختم الطغراء تحمل اسمه .

وكان دأب السلاطين العثمانيين العناية المتواصلة بالطغراء حتى اتخذ هذا التوقيع السلطاني شكله النهائي المعروف ومحتواه منذ عهد السلطان مراد الثاني ، فهو يحتوي على : إسم السلطان الحاكم ، واسم ابيه ، مع لقب مناسب يسمى (المخلص) . وتظهر طغراء السلطان سليمان القانوني (ينظر : ٤-٤-٢) وجهاً آخر من أوجه العناية العثمانية بهذه العلامة ، إذ بانت فيها بدايات الثراء الزخرفي الباذخ والتذهيب والتلوين .

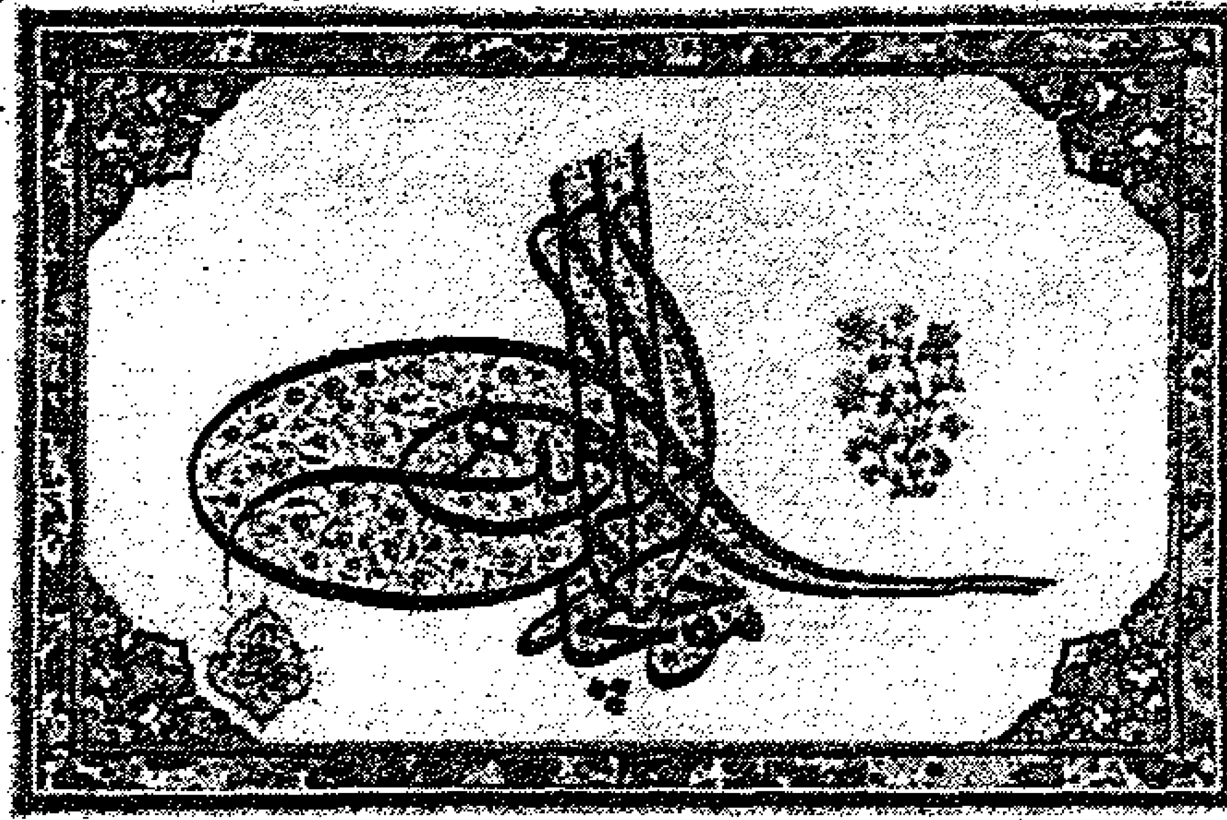


٤-٤-١ : طغراء : توقيع السلطان سليمان القانوني

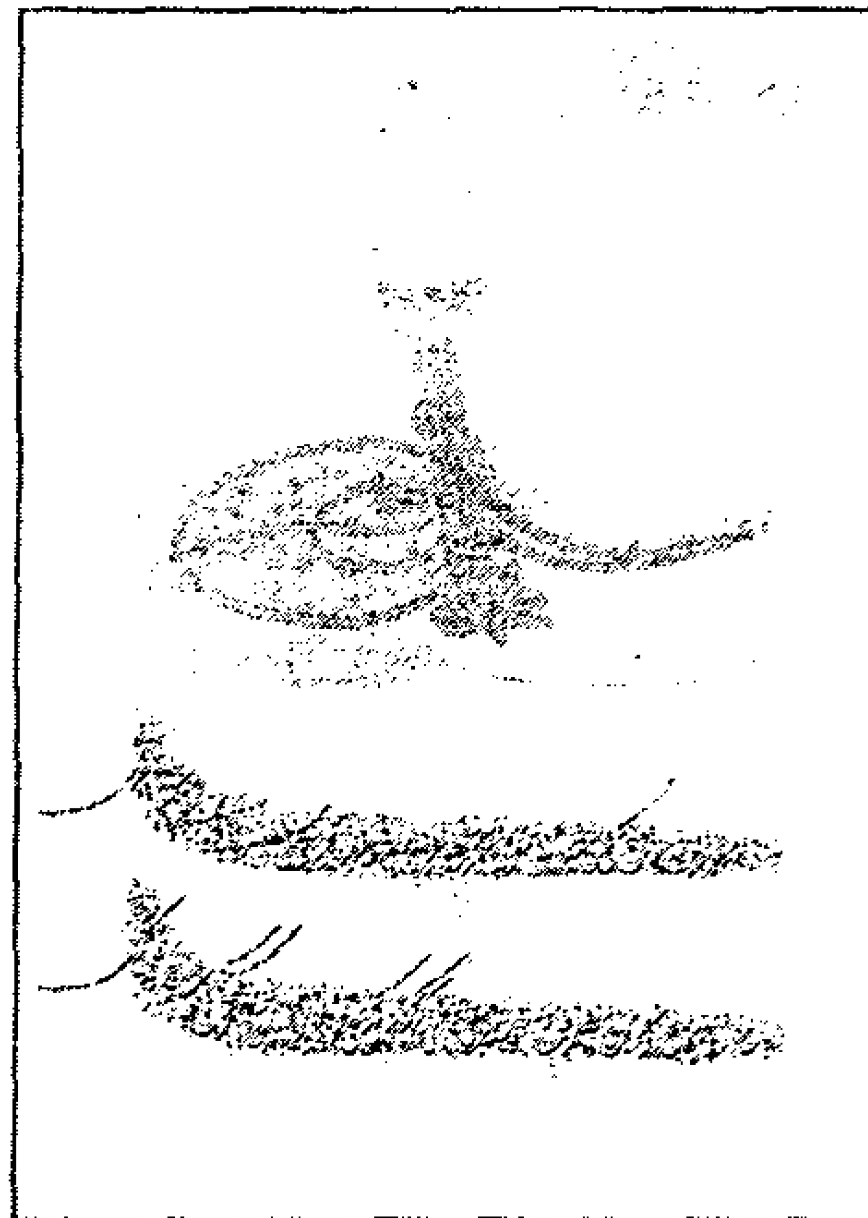
وتميز السلطان أحمد الثالث عن السلاطين العثمانيين ، وبخاصة منهم بقية السلاطين الخطاطين بأنه كان مولعاً بكتابة طغراواته بخط يده (ينظر : ٤-٤-٣)، إذ كان هذا السلطان يرسم الطغراء الخاصة باسمه، كما رسم عشر طغراءات أخرى من عبارات مختلفة ثم أمر بتذهيبها وزخرفتها ، وجعل منها جميعاً مرقعة

مستقلة[١] ، إذ تحولت صورة الطغراء إلى أشبه ما تكون بلوحة فنية بفضل هذا السلطان الخطاط الذي عرف عهده بعهد الخزامى أو النرجس (لاله دوري) .

من هنا ، كانت مظاهر تطور الطغراء قد تمثلت في الإضافة الوظيفية الجديدة التي جعلت هذه العلامة التوقيعية علامة فنية مفتوحة لأشكال الأداء والإبداع الزخرفي الملون والمزين بالورود[٢] (ينظر : ٤-٤-٤).



٤-٤-٣ : كتابة طغرائية بخط السلطان الخطاط أحمد الثالث

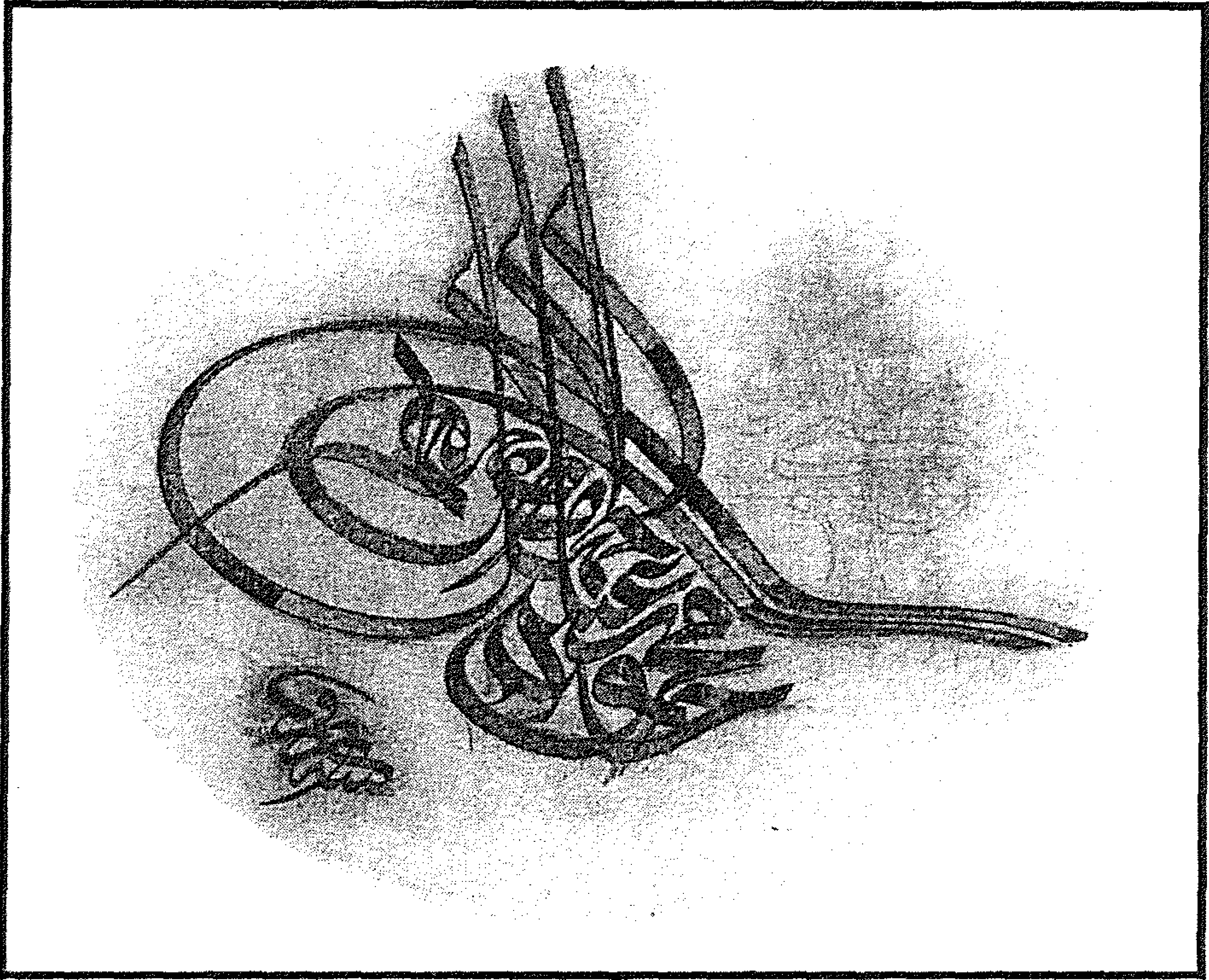


٤-٤-٤ : تزيين الطغراء بالألوان والورود

(١) درمان : المرجع السابق ، ص ١٩٨.

(٢) باينغز: المرجع السابق ، ص ٩٣.

وقد كان هذا التطور الفني قد بلغ ذروته في شكل الطغراء وتكوينها على يد الخطاط مصطفى راقم الذي صاغ للسلطان الخطاط محمود الثاني طغراءه التي صارت مثال الشكل الفني الجميل الذي جرى الخطاطون العثمانيون ، وغيرهم من الخطاطين اللاحقين على تقليده ، ومن أجله لقب هذا الخطاط بالمهندس الأول للطغراء[1] (ينظر: ٤-٤-٥)، إذ كان هو المكلف الرسمي بتنظيم الطغراء على النقود وغيرها منذ عهد السلطان سليم الثالث .



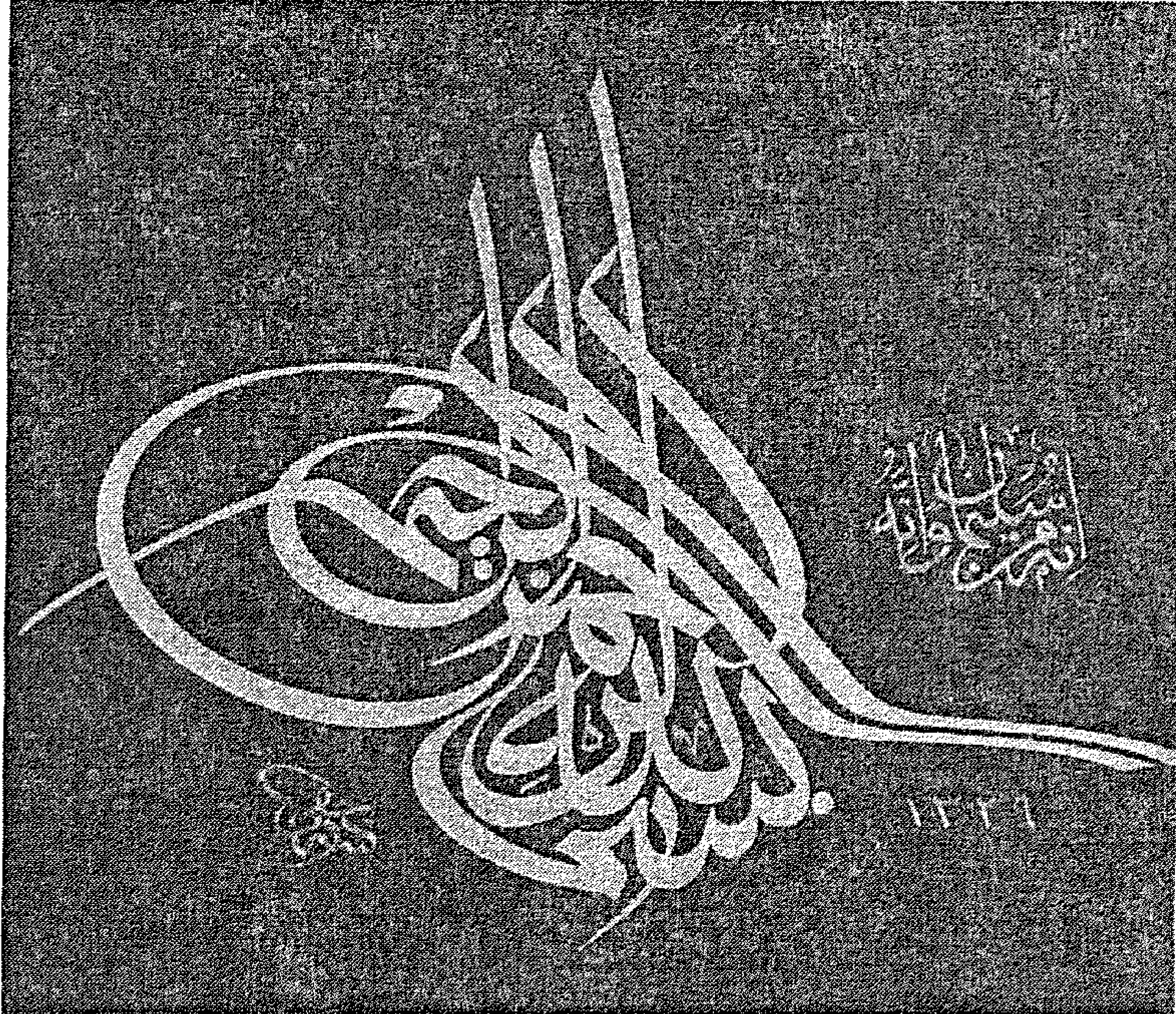
٤-٤-٥ : هندسة الطغراء على يد الخطاط مصطفى راقم

وقد جرى العرف العثماني على تقليد كبار الخطاطين وتعيينهم بوظيفة رسم الطغراء ، فكانت طغراوات السلاطين العثمانيين الأواخر ، وبالذات طغراء السلطان عبد الحميد الثاني التي أنجزت على يد الخطاط سامي افندي الذي كان

(١) العربي : المرجع السابق ، ص ٣٥.

كاتب الرسائل السلطانية في قلم النشان في الديوان الهمايوني حتى عهد المشروطية (الدستور) روائع فنية عالية الذوق والإتقان.

ومن هنا ، صارت الطغراء مجالاً فنياً جديداً للإبداع في مجال الخط العربي ، إذ صار الخطاطون العثمانيون يصوغون تراكيبهم الفنية الخطية من البسملة والآيات القرآنية والأحاديث الشريفة على هيأة الطغراء (ينظر : ٤-٤-٦) ، وصارت تركيباً فنياً جديداً يتطلب تكييف الحروف بحسب تكوين الرسم مما يدعو إلى التصرف بقواعد الخط وبخاصة خط الثلث . وربما كان هذا الأمر هو الذي أوقع غير واحد من الباحثين في هذا الموضوع في خطأ الإحتمال بأن الطغراء هي خط عثماني جديد ، إذ يقول بعضهم : " يحتمل أن يكون خط الطغراء هذا هو الخط الذي نشأ من تزاوج الديواني والإجازة "[١] .



٤-٤-٦ : لوحة خطية للبسملة على هيئة الطغراء

(١) زين الدين : المصور ، ص ٣٨٣.

الـ (بنجه) . . طغراء صغرى : وربما كان هذا التقليد الفني الإبداعي للطغراء في تركيب اللوحة الخطية عند الخطاطين العثمانيين هو الذي فتح الباب أمام موظفي الدولة العثمانية الكبار كالصدر الأعظم والوزراء وشيوخ الإسلام وغيرهم لتقليد شكل هذا التوقيع السلطاني في توقيعاتهم الرسمية .

وعلى الرغم من أنه لم يثبت لدى الباحثين الوقت الذي بدأ به هؤلاء المسؤولون العثمانيون وغيرهم تقليد السلطان في توقيعه ، يبدو أن التاريخ التقريبي الأول لذلك كان واضحاً في عام (٨٤٥هـ/ ١٤٤١م)[١] ، حيث ظهر ما يمكن أن نسميه بعض طغراوات هؤلاء المسؤولين العثمانيين الكبار وغيرهم كشيوخ الطرق الصوفية من غير السلاطين . " ويمكن تمييزها عن طغراء السلطان من حيث الشكل بأن البيضة ذات قوس واحد ، وإن مكانها لا يكون في أعلى الخطاب أو الوثيقة بل على الهوامش الجانبية "[٢] . وتعرف هذه الطغراء الصغرى بال (بنجه) ولكن شيوخ الطرق الصوفية في الدولة العثمانية استخدموا الطغراء السلطانية مع آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة في حواشيها لكتابة اسمائهم على التكايا توكيداً لسلطتهم الروحية المقابلة للسلطة الدنيوية للسلاطين[٣] .

أهمية الطغراء :

على الرغم من الجذور الثقافية العثمانية للتوقيع للسلطاني في التاريخ الحضاري الإسلامي ، تظل الطغراء رمزاً عثمانياً خاصاً ومستقلًا يعبر عن الملكية والسيادة والشرعية ، ولذلك برزت الطغراء بين الأولويات الاعتبارية والوظيفية الأساسية للدولة العثمانية منذ بداياتها الأولى تقريباً حتى أخريات تاريخها الطويل ، فعلى

(١) باينغر : المرجع السابق ، ص ٩٣.

(٢) المعايرجي : المرجع السابق ، ص ٦٦.

(٣) ينظر :

Askel: Op. Cit. p129 .

الرغم من أن هذه الطغراء كانت موجودة ، شكلًا ورمزاً ووظيفة ، قبل أن يكون هناك أي قانون عثماني يشترطها أو ينص عليها . . ظل الحرص العثماني ؛ العرفي والقانوني ؛ عليها كبيراً منذ نضوج أول التشريعات العثمانية على يد السلطان محمد الفاتح ؛ حيث نص (قانون نامه) على استحداث درجة وظيفية عليا كانت بدرجة وزير ؛ أو أقل قليلًا ؛ عنوانها (النشانجي) للنهوض بمسؤولية رسم الطغراء وختمها على الوثائق العليا المختلفة ، كما نص (الدستور) العثماني على ضرورة وجود الطغراء في النشان ، وهو الأمر الذي ظل معمولًا به حتى (قانون أنقرة) الصادر في ربيع الثاني من عام (١٣٤١ هـ/ تشرين الثاني ١٩٢٢ م)[١] الذي أبطل الاستعمال الرسمي للطغراء ، بخلع آخر سلطان عثماني ، وإعلان نهاية الدولة العثمانية .

وبالنظر الى هذه الأهمية القانونية للطغراء ، فقد "حدد القانون العثماني هذا عقوبة الموت لمن يقدم على جريمة تزييف ختم الطغراء "[٢] .

لقد تمثلت اهمية الطغراء في دورها الوظيفي الواسع في الإدارة والتوثيق ، وفي اعتبارها السياسي والاجتماعي ، فضلًا عن حيويتها الجمالية الخالدة ، فعلى الصعيد الإداري والوثائقي كانت الطغراء تستخدم في تتويج المراسيم والمنشورات والأوامر السلطانية العالية ، وفي نقش السكة والنقود ، وفي وسم الأبنية الرسمية ، التذكارية وغير التذكارية ، والمدافع والسفن الحربية ، فضلًا عن ختم السجلات الرسمية لدوائر الدولة الأساسية : المالية والخارجية والدفترخانة والرزنامة وغيرها وكانت الطغراء " يوقع بها في الأزمنة الأحدث عهداً على وثائق تحقيق الشخصية ، وجوازات السفر وطوابع البريد ، وصحف الأوراق المدفوعة ، ودمغات الصباغ

---

(١) الدولة العثمانية : **الدستور ، مجموعة التنظيمات العثمانية** ، ترجمة نوفل نعمة الله نوفل ، المطبعة الأدبية ، (بيروت ١٣٠١هـ) ، ج١، ص ٤٨٥ .

(٢) باينغر: المرجع السابق ، ص ٩٣.

وما إلى ذلك "(١) .

ويمكن أن نتبين ، بشكل ملموس ، الاعتبار السياسي للطغراء في كونها رمز السيادة العثمانية الذي لا يمكن إهماله أو تجاهله أو التخلي عنه بأي شكل من الأشكال ، إذ أن غياب الطغراء عن الوثائق وغيرها يعني الإخلال بشرعيتها ورسميتها كما أن تغييبها يعني الخروج على الشرعية وانكار السيادة ، وهذا أمر ترفضه السلطة العثمانية المركزية ، بل وتقاومه بقوة ، ولعل من الأمثلة الواضحة على ذلك :

(أ) ما جرى عام (١٢٣٣هـ/ ١٨١٧م) ، لوالي بغداد سعيد باشا (١٢٢٨-١٢٣١هـ/ ١٨١٢-١٨١٦م) الذي " ضرب عزرا اليهودي النقود باسمه ، ولم تذكر فيها الطرة(٢) [العثمانية] ، فسارع الى تبديلها ، ولكن اعداءه اتخذوا ذلك وسيلة للنكاية به ، فأرسلوا نماذج منها إلى استانبول ، وكانت نحاسية ، ما أدى إلى أن يزيد في سخط الدولة عليه ، فيتدهور من منصبه ، فيوجه المنصب إلى داود باشا "(٣) (١٢٣٠ -١٢٨١هـ/ ١٨١٦-١٨٣١م) الواشي به ، كما يعتقد .

(ب) وثمة مثل آخر هو انسلاخ محمد علي باشا (١٢٢٠-١٢٦٦هـ/ ١٨٠٥-١٨٤٩م) عن الدولة العثمانية ، وقد تمثل هذا الأمر من وجهة نظر الطرفين في ما أقدم عليه والي مصر هذا من صنع طغراء خاصة باسمه هو ، وختم بها على النقود

---

(١) دني: المرجع السابق ، ص٢٠٣.

(٢) الطرة ، في اللغة العربية ، هي حاشية الثوب ، وصارت في دواوين الإنشاء : الحاشية العليا من الوثيقة الكتابية . وقد اطلق البعض لفظ الطرة على الطغراء ، فظل دارجاً على ذلك ، ويمكن تعليل هذا الأمر بالرجوع إلى موضع الطغراء من الوثيقة ، ينظر: الشيخ عبد الرحمن الجبرتي : **تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار** ، دار الجيل ، (بيروت ١٩٨٧) ، ٢/٢٢٤ .

(٣) سليمان فائق بك : **تاريخ المماليك (الكوله مند) في بغداد** ، نقلها إلى العربية : محمد نجيب ارمنازي ، مطبعة المعارف ، (بغداد ١٩٦١) ، ٢/٢٢٤.

التي سكها له(١) ، فكان ذلك أحد مظاهر التحدي والصراع بينهما مثلما كانت الحرب خلاصة لهذا التحدي والصراع ، الذي تعددت أسبابه وتباينت ، عندما جهز السلطان الخطاط محمود الثاني حملة عسكرية لمعاقبة محمد علي(٢) .

ومن جهة المجتمع ، تمثلت أهمية الطغراء اجتماعياً وفنياً في الأمر الذي جرى عليه بعض كبار موظفي الدولة وشيوخ الطرق الصوفية ، والخطاطون من تقليد صورة التوقيع السلطاني وشكله للتميز والتباهي والذائقة الجمالية .

موظفو الطغراء : إضطلع بالمسؤولية القانونية والفنية للطغراء في الدولة العثمانية موظفان(٣) ، كانا من أبرز رجالها واشهرهم ، وكان هذان الموظفان هما :

أولاً : النشانجي(٤) :

سمي أيضاً بأسماء أخرى عديدة ؛ كان من أبرزها : توقيعي ، طغرائي ، ولاصق الأختام . وقد أنشئت هذه الوظيفة في عهد السلطان محمد الفاتح بعد فتح القسطنطينية للقيام بمهمة التصديق على الوثائق بالطغراء لتكون وثائق رسمية نافذة سياسياً وقانونياً .

يقوم النشانجي على عمليات الإشراف الفني على كتابة الوثائق السلطانية المهمة ورسم الطغراء وإلصاقها عليها ، وعلى التدقيق القانوني لها من خلال مراجعتها على ضوء القوانين العثمانية القائمة التي خول النشانجي نفسه بشأنها صلاحية النظر فيها وتعديلها ، حتى يمكن القول : " إن جل القوانين [العثمانية]

---

(١) زيادة : المرجع السابق ، ص ١١٤.

(٢) عبد الكريم محمود غرايبة : **تاريخ العرب الحديث** ، الأهلية للنشر والتوزيع ، (بيروت، ١٩٨٤) .

(٣) ذهب البعض الى انهما موظف واحد ، وقد أخذه اللبس في ذلك ، (ينظر: المرجع السابق، ص ٩٣).

(٤) ينظر: جب وبوون : المرجع السابق، ص ص ١٧٧-١٨٠، وأيضاً : اقطاش وبينارق : المرجع السابق، ص ٤٧٥-٤٧٦.

التي آلت إلينا كان قد أعدها النشانجية "[١] .

ولذلك كان النشانجي يسمى أيضاً بـ (مفتي القوانين) المدنية ليقابل (المفتي) الشرعي في المكانة والدور بين كبار الموظفين الرسميين من أهل العلم وبخاصة في المراحل الأولى من وجود هذه الوظيفة ، حيث " كان النشانجي هو والدفتردارات الثلاثة والدفتر أميني من عمال الدولة الخمسة الكبار في البلاد من رتبة خوجه كان "[٢] التي هي رتبة عالية تشبه رتبة المعلم أو الأستاذ الحالية . لقد كان النشانجي من أبرز موظفي الإدارة العثمانية مكانة علمية ، جعلته أشبه ما يكون بمستشار من مستشاري الدولة .

وربما لذلك ؛ كان النشانجي يُختار من بين فئات معينة من أهل العلم وبالذات من بين معلمي الأندرون . وفضلًا عن ذلك ؛ كانت للنشانجي مكانته الإدارية والسياسية التي جعلته أحد الموظفين الكبيرين اللذين يليان الصدر الأعظم في الرتبة باستثناء وزراء القبة ، بل كان بسبب مكانته هذه قد خلع عليه منذ اواخر القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي رتبة الوزير ، وكان له مقعد في الديوان الهمايوني مثل مقعد الدفتردار يجلس عن شماله ، وذلك بسبب الامتياز الجديد الذي حصل عليه النشانجي ، إذ كانت قد منحت له بعض السلطة على كل من قلم (البكلك) ورئيسه (البكلكجي) ، وعلى (الدفتر خانة) ورئيسها (الدفتر اميني) .

وربما لذلك كانت الترقية إلى وظيفة النشانجي تأتي عن طريق هاتين الوظيفتين الأخيرتين ، كما كان من الطبيعي ترقية بعض النشانجية إلى رتبة الوزارة أو ما يماثلها أو يليها ، فقد أصبح بعض النشانجية ولاة[٣] .

---

(١) دني: المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٩.

(٣) ينظر: غرايبة، المرجع السابق، ص ١١٧.

ولكن أهمية النشانجي ومكانته هذه أخذت تتضاءل تدريجياً ، فبعد أن كان هذا الموظف العثماني الكبير يضطلع لوحده في تنفيذ مهامه المحددة بالقانون ويمارس سلطات واسعة ، ولم يكن يشاركه أو يقاسمه أحد في ذلك كله ، أخذ الوزراء منذ عهد السلطان إبراهيم (١٠٤٩-١٠٥٨هـ/ ١٦٤٠-١٦٤٨م) يشاركون في وضع الطغراء على الوثائق ، وبخاصة عندما يكون هو مشغولاً بأعمال اخرى كاصطحاب السلطان او الصدر الأعظم إلى الحرب أو غيرها ، كما ألغي رسمياً منذ عهد السلطان أحمد الثالث[١] حق النشانجي في ممارسة سلطاته على تدقيق الوثائق المقدمة للختم بالطغراء . وقد أصبحت هذه الوظيفة في غضون القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي وظيفة تشريفية مشابهة لعدد من الوظائف الأخرى التي كانت تمنح مدى الحياة.

ثانياً : طغراكش : هو الموظف المساعد الفني والعملي للنشانجي في تزيين الوثائق بالطغراء ، إذ تعني طغراكش : راسم الطغراء[٢] ، وقد سمي أيضا[٣] بـ(طغرا نويس : خطاط الطغراء) و (توقيعي كاتبي : كاتب التوقيع) . وعلى الرغم من البداية المتواضعة الأهمية لهذه الوظيفة بسبب طبيعتها الآلية ، تعاظمت أهميتها هذه تدريجياً مع تراجع أهمية النشانجي ودوره ، إذ شغل بعض الذين تقلدوا وظيفة (طغراكش) ؛ مع وظيفته هذه ؛ وظيفة (المميز)[٤] القانوني التي كانت سابقاً للنشانجي ، وصارت فيما بعد وظيفة مستقلة لتدقيق الوثائق ، بل أن لفظة طغراكش صارت تطلق أحياناً على وزير القبة المكلف بالطغراء .

---

(١) كان السلطان أحمد الثالث خطاطاً مجيداً مولعاً بكتابة الطغراءات ، حتى يمكن القول : ربما انتقلت الطغراء على يديه من كونها توقيعاً محضاً إلى تركيب فني تكتب على شكله اللوحات الخطية.

(٢) ينظر: جب وبوون : المرجع السابق، ص ١٨٠.

(٣) باينغر: المرجع السابق، ص ٩٣.

(٤) ينظر: درمان: المرجع السابق، ص ٢٢٠.

وتمتاز هذه الوظيفة عن سابقتها بأن متوليها يختارون من بين كبار الخطاطين العثمانيين ، حتى صارت لفظة طغراكش لقباً لبعض هؤلاء الذين شغلوها ، وكان أبرز هؤلاء وآخرهم : الخطاط اسماعيل حقي آلتون بزر (١٢٨٩-١٣٦٥هـ/ ١٨٧٣-١٩٤٦م) الذي كان يعرف بلقب (طغراكش اسماعيل حقي بك) إذ كان هو كاتب الطغراء الثاني ثم كاتب الأول[١] للطغراء في أخريات الدولة .

تطور شكل الطغراء وتحليله : مثلما تباينت الآراء في تفسير الأصلين اللغوي والتاريخي للطغراء ، تباينت هذه الآراء أيضاً في تفسير الأصل الشكلي لها . وقد دارت أغلب هذه الآراء حول محاكاة شكل الطغراء لصورة طائر اسطوري مقدس لدى قبائل اوغوز ، يطلق عليه : (طغرى)[٢] .

وقال بعض آخر : إن إسم هذا الطائر هو (هُما huma)[٣] .

أما بقية هذه الآراء فقد دارت حول أخذ الطغراء لشكلها من بصمة تيمورلنك[٤] (٧٣٧-٨٠٨ هـ/ ١٣٣٦-١٤٠٥م) أو من بصمة كف السلطان العثماني مراد الأول[٥] .

وعلى الرغم من ذلك كله ، وعلى الرغم من وجود الشكل المملوكي الواضح للطغراء المتسم بكثرة منتصبات جميع الحروف الرأسية كالألف والكاف واللام والطاء والظاء ، و هو الشكل الذي قدم القلقشندي أنموذجه

---

(١) .المرجع نفسه، ص ٢٢٠.

(٢) دني: المرجع السابق، ص ٢٠٥.

(٣) ينظر :

Askel : Op. Cit, p. 129 .

(٤) العربي: المرجع السابق، ص ٣٣.

(٥) باينغر: المرجع السابق، ص ٩٠.

ووصفه التفصيلي[١] .. اتجه تطور شكل الطغراء العثمانية بعيداً عن ذلك كله ، فقد أكسب التطور الفني للخط هذه الطغراء " تنوعاً كثيراً ، وثراء كبيراً في الشكل والتكوين ، فكان بعضها كبيراً واضح المعالم ، غني الزخرف ، متعدد الألوان ، حسبما يفرضه مزاج العصر ، كما كان بعضها الآخر خالياً من الزخرفة تماماً اللهم إلا من جمال الخط وأناقته ، وكان بعض ثالث مزخرفاً بأزهار اللوتس والمراوح النخلية والأفرع والأوراق النباتية وأزهار القرنفل وتعبيرات من أشكال السحب"[٢] وغير ذلك من العناصر الزخرفية .

عناصر الطغراء :

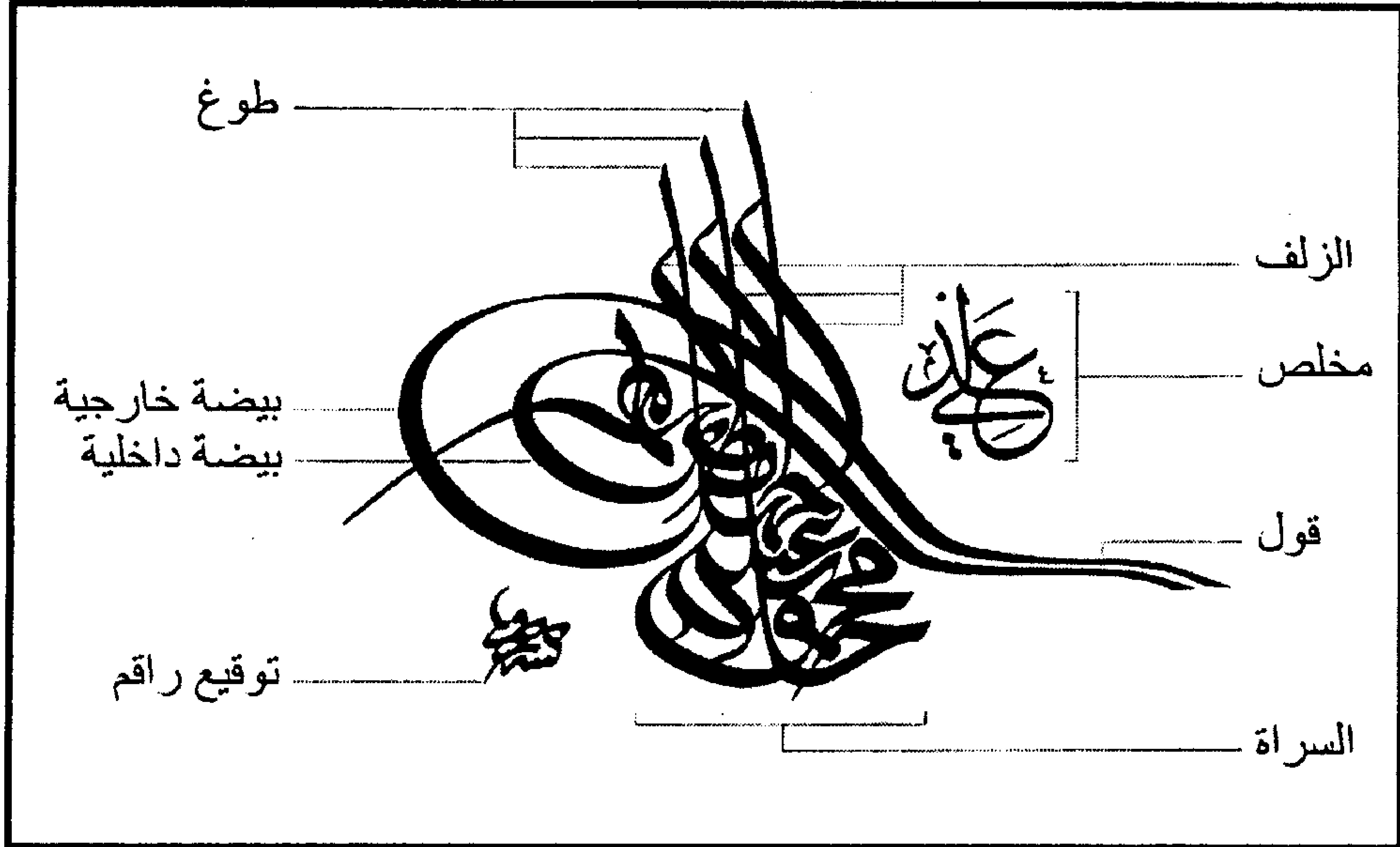
إذا نظرنا إلى الطغراء في صورتها المتطورة هذه ، وإذا ما أخذنا مثالًا لشكلها النهائي الذي قد يتجلى في أبهى حالاته ؛ في : طغراء السلطان عبد الحميد خان بن عبد الحميد التي كتبها الخطاط سامي أفندي في عام (١٣٢٣/ ١٩٠٥م) .. يمكن القول بأن عناصر شكل الطغراء (ينظر: ٤-٤-٧) وتكوينها الفني تتمثل في ما يأتي :

أولًا : **السرأة (السرة)** : وهي كرسي الطغراء أو الجزء السفلي منها ؛ الذي يبدأ منه النص الأصلي ، لها شكل كمثرى ، وكانت في المراحل الأولى أقرب إلى الاستطالة ، ثم أخذت تضيق في عهد السلطان سليم الثاني حتى اقترب شكلها من المثلث ثم استدارت قاعدة المرآة ، حتى استقرت في شكلها النهائي الذي يحتضن النص في كتابة رشيقة ، داخله او متشابكة معه ، ولكنها غالباً ما تكون متراكبة من اسفل إلى أعلى ، أو أحياناً تكون الأسماء فيها على سطر واحد .

---

(١) صبح الأعشى، ج ١٣، ص ١٦٣.

(٢) أصلان أبا : المرجع السابق، ص ٣١٣.



٤-٤-٧ : عناصر شكل الطغراء

ثانياً : بيضة الطغراء : وتطلق على القوسين الناتجين غالباً من كتابة حرفي النون في كلمتي خان . القوس الخارجي يسمى البيضة الخارجية ، والقوس الداخلي يسمى البيضة الداخلية ، وتقع بيضة الطغراء في الجهة اليسرى ، ولها استدارة رائعة تتناسب مع السرأة والاتزان الجميل .

ثالثاً : الـ (دايمه) : وهي دعاء للسلطان بأن يكون (مظفراً دائماً) . ويتكون تركيبها من لقب مظفر مضافٍ الى اسم السلطان . وتمد راؤه بشكل يقطع قوسي البيضة ، ويكتب في سطحها كلمة دائماً .

ولا شك في ان هذا التركيب قد زاد من الجمال الانسيابي لقوسي البيضة بالذات ، فضلاً عن التوازن المتناظر الذي خلقه مع الذراع بشكل الطغراء العام ، وتعد طغراء السلطان مراد الثاني اقدم طغراء حاملة لعبارة الـ (دايمه) هذه .

رابعاً : الطوغ : وهو مصطلح يطلق على الخطوط الناتجة عن مد حروف الألف أو اللام أو الطاء أو الظاء إلى أعلى الطغراء ، واحياناً نجد أن الطوغات لا تمثل أي حرف ، وإنما هي عبارة عن خطوط مكملة لشكل الطغراء الذي غالباً ما يكون له ثلاثة طوغات ، وإن كان لبعض الطغراوات المبكرة أكثر من ثلاثة طوغات. والطوغات الثلاثة هذه متوازية وتميل خفيفاً إلى اليسار ، وكأنها بيارق محمولة تخفق منها (زلف) من شعر الخيل في مقدمة الجيش.

خامساً : زلفه : هي خط قوسي خفيف أشبه ما يكون بالعلم الخافق في الهواء يتدلى من الطوغ ، ولذلك كان عدد الزلف في الطغراء ثلاثاً بعدد الطوغات.

سادساً : قُول : يطلق هذا الاسم على ذراع الطغراء الأيمن يمتد بشكل خطين متوازيين مع انحناءه لطيفة.

سابعاً : مخلص : ربما شعر خطاطو الطغراء بأن هناك فراغاً على الجانب الأيمن منها ، المقابل للبيضة ، فكانوا يشغلونه في الصور المبكرة للطغراء بزخرفة من الأزهار ، ثم شغلوه فيما بعد بألقاب السلطان الخاصة مثل : (غازي) أو (عدلي) أو (رشاد) أو غيرها . وهذا هو الـ (ملخص) الذي هو ، في الأصل ، لقب شعري اعتاد الشعراء العثمانيون اتخاذه لأنفسهم وذكره في نهايات قصائدهم إذ " كان لكل شاعر منهم مخلصه الشعري الخاص به "(١) .



---

(١) عبد اللطيف بندر اوغلو: **مطلع الاعتقاد والقصائد العربية للشاعر فضولي البغدادي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٩٤) ، ص ٨.

المبحث الخامس

الطريقة العثمانية في كتابة المصحف الشريف

عني العثمانيون بالقرآن الكريم عناية كبيرة ؛ شأنهم في ذلك شأن المسلمين جميعاً ، ولكن هذه العناية العثمانية تميزت بالعديد من المظاهر والتقاليد المتنوعة التي تعلقت بالمصحف الشريف بعامة ؛ وكتابته بصورة خاصة . ولعل من أبرز هذه المظاهر والتقاليد :

أولًا . اقتناء المصحف الشريف :

كان السلطان محمد الفاتح أول من بدأ حملة إقتناء الكتب بعامة ؛ والمصاحف بخاصة ؛ سواء عن طريق تكليف الخطاطين بكتابة المصاحف ؛ أو عن طريق تكليف ولاته بجمعها من الولايات العثمانية ؛ فانتقلت بذلك نفائس مخطوطات المصحف الشريف منها إلى الخزانة السلطانية العثمانية التي تخبرنا إكتشافاتها اللاحقة بأنها كانت تتوفر على مصاحف نفيسة من مختلف الولايات والمدن الإسلامية التي كانت تابعة آنذاك للدولة العثمانية ؛ كبغداد ودمشق والقاهرة وغيرها . ويصعب حصر هذه المصاحف المكتوبة خصيصاً لخزانات السلاطين وغيرهم من رجالات الدولة العثمانية ؛ لكثرتها الكاثرة . . ولكن يمكن التمثيل على ذلك لا الحصر ؛ بذكر المصحف الشريف الذي كتبه الخطاط مصطفى بن خواجة علي ؛ وهو تلامذة أحد الشيخ حمد الله الأماسي ؛ سنة (٩٩٢ هـ / ١٥٠٩ م) ؛ في القسطنطينية ؛ لخزانة السلطان بايزيد الثاني(١) .

---

(١) **الخط العربي من خلال المخطوطات** ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ١٤٠٦ ، ص ٢٢٢ .

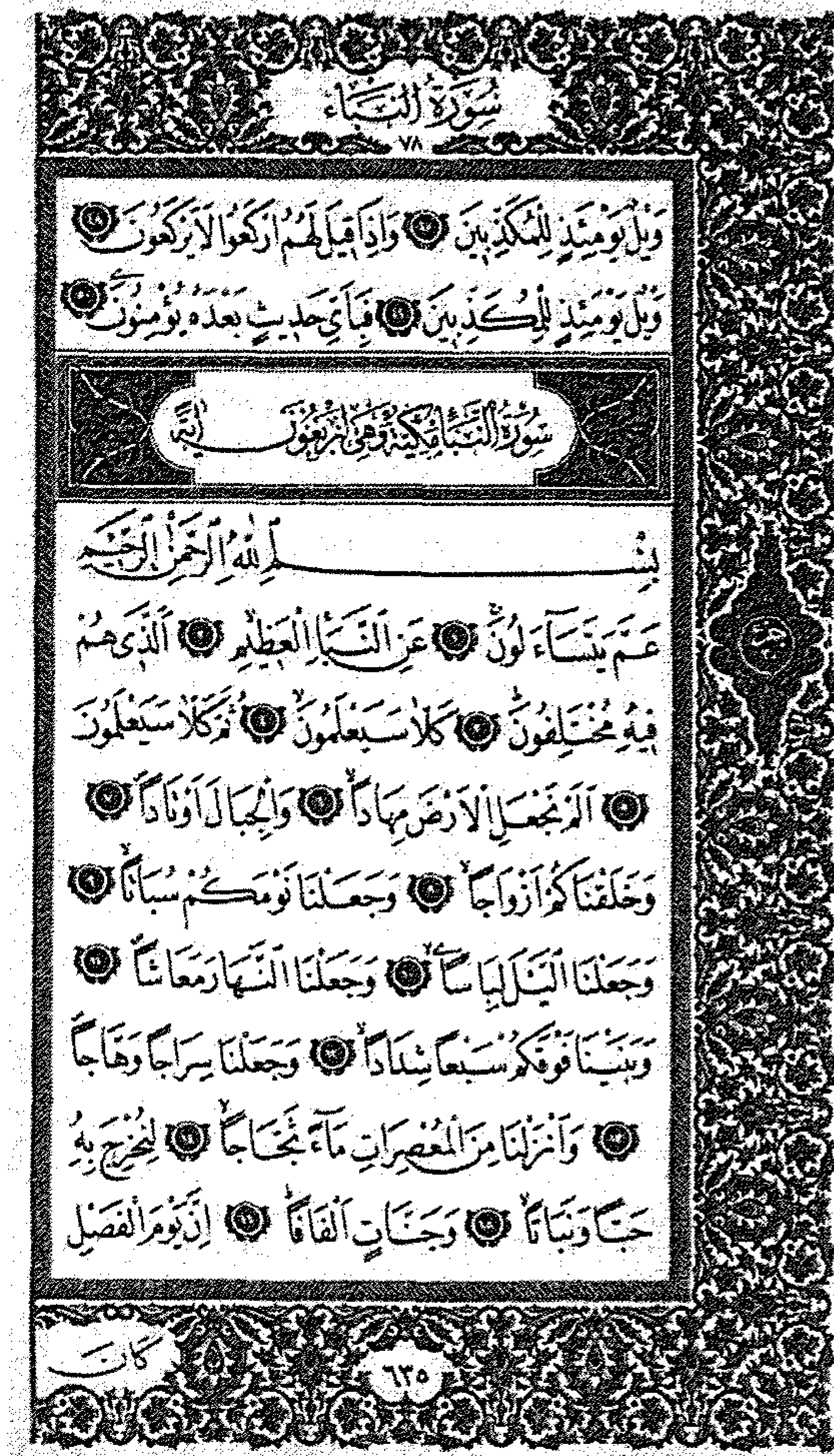
ثانياً . وقف المصحف الشريف :

وذلك بتخصيص نسخة واحدة أو أكثر من مخطوطات المصحف الشريف موقوفة عَلى الحرمين الشريفين في مكة المكرمة والمدينة المنورة ؛ والمسجد الأقصى في القدس الشريف ؛ اولّا ؛ ثم على بعض أماكن العبادة الأخرى كالمساجد ؛ أو على بعض دور العلم والمدارس والمكتبات العامة وما شاكل من المؤسسات الدينية والعلمية والإجتماعية الخاصة والعامة . . حيث كان للعثمانيين إسهام طيب وكبير في وقف النسخ الباذخة في خطها ؛ والنفيسة في تذهيبها ؛ و المتقنة في تجليدها على الحرمين الشريفين والمسجد الأقصى أولّا ؛ ثم على غيرها من أماكن العبادة والعلم الإسلامية .

ولعل من أشهر نسخ المصحف الشريف الموقوفة عثمانياً ؛ على سبيل المثال لا الحصر : مصحف بخط الحافظ محمد أمين الرشدي (ق ١٣ هـ / ١٩) " من تلاميذ عمر الوصفي خواجة [ت ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م] كتبه في سنة ١٢٣٦ هـ / ١٨٢٠ م . وقفته زوجة السلطان محمود خان [الثاني] ووالدة السلطان عبد العزيز خان [الأول ، ١٢٧٧ . ١٢٩٢ هـ / ١٨٦١ . ١٨٧٦ م] على مرقد الشيخ جنيد البغدادي [ت ٢٩٨ هـ / ٩١٠ م] ، سنة ١٢٧٨ هـ / ١٨٦١ م "[١] (ينظر: ٤-٥-١) .

---

(١) عبد الله الجبوري (الدكتور) : **فهرس المخطوطات العربية في مكتبة الأوقاف العامة في بغداد** ، مطبعة الرشاد ، بغداد ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م ، ١ / ١٩ .



٤-٥-١ : مصحف بخط الحافظ محمد أمين الرشدي

ثالثاً . إهداء المصحف الشريف :

وهو تقليد إجتماعي إسلامي إعتاد عليه العثمانيون في التعبير عن ما بينهم من المحبة والإحترام والتقدير والإجلال . وكان السلاطين منهم بخاصة ؛ يعدون المصحف الشريف أثمن الهدايا قيمة ؛ وأسماها دلالة في التعبير عن التقدير والإحترام ؛ ولذلك نجد كثرة نسخ المصحف الشريف المقدمة هدايا رسمية وشعبية عندهم . ولعل من تلك المصاحف المهداة ؛ على سبيل المثال لا الحصر : مصحف كتبه الخطاط شكر زادة محمد أفندي (ت ١١٦٦ هـ / ١٧٥٣ م) ؛

وقدمه هدية إلى السلطان محمود الأول (١١٤٢ . ١١٦٧ هـ / ١٧٣٠ . ١٧٥٤ م) لمناسبة إعتلائه العرش، وكان هذا المصحف واحداً من ثلاثة مصاحف كتبها هذا الخطاط تقليداً لمصاحف الشيخ حمد الله خلال مكوثه في المدينة المنورة بعد أدائه فريضة الحج[١] .

عناية الخطاطين العثمانيين بكتابة المصحف الشريف :

يمكن تأشير بدايات عناية الخطاطين العثمانيين بكتابة المصحف الشريف ؛ بشكل واضح ؛ منذ عهد السلطان محمد الفاتح الذي كان يرعى حملة واسعة لنسخ الكتب وكتابتها ؛ ومنها المصاحف التي صارت مجالًا للتنافس الفني بين خطاطي عهد هذا السلطان ، وهو التنافس الذي إنطلقت منه نزعات الإبداع والإبتكار والتجديد الأولى عند الخطاطين العثمانيين الرواد ؛ كالخطاط علي بن يحيى الصوفي ، والشيخ حمد الله الأماسي ، وأحمد قره حصاري ، وعبد الله القرمي ، وغيرهم . . في التأسيس المعرفي لمدرسة الخط العثمانية ؛ بأساليبها المختلفة في كتابة المصحف الشريف .

وكانت الرّعاية الخاصة التي أولاها أبنه السلطان بايزيد الثاني لمعلمه في الخط ؛ الشيخ حمد الله الأماسي ؛ هي التي مهدت رسمياً لذلك ؛ فقد كان بايزيد الثاني أول سلطان عثماني يباشر هذا الفن بنفسه ؛ ويزاول شخصياً كتابته في اللوحات الفنية المختلفة ؛ ليكون بذلك أول خطاط من السلاطين العثمانيين . وعلى الرغم من أن هذا السلطان لم يعرف له مصحف مكتوب بخطه ؛ ولم يظهر لمؤرخي هذا الفن ودارسيه لحد الآن أي أثر يدل على كتابته مصحفاً . . لا يستبعد وجود مثل هذا المصحف أو على الأقل وجود محاولات خاصة بهذا السلطان الخطاط لكتابة المصحف الشريف ؛ لاسيما وإن إبنه الأمير كركوت (٨٢٢.٩١٩هـ

(١) درمان : المرجع السابق ، ١٩٧ .

/ ١٤٦٧ ـ ١٥١٣ م) ؛ الذي كان مثل أبيه تلميذاً من تلامذة الشيخ حمد الله الأماسي في الخط ؛ كان قد كتب بخط النسخ مصحفاً واحداً[(١)] على الأقل .

ويبدو ؛ من هنا ؛ بأن العديد من السلاطين والأمراء والصدور العظام والوزراء وشيوخ الإسلام وغيرهم من كبار رجال الدولة العثمانية التي تعاطوا فن الخط ورعاية الخطاطين . . لم يقفوا عند حدود تعلمه وكتابته في لوحاتٍ فنية بأنواع معينة منه كالقطع والمرقعات والحليات وما شاكلها فحسب ؛ بل خاض العديد منهم المعترك الصعب لكتابة المصحف الشريف ؛ بكل ما يتطلبه من التفرغ والوقت والجهد والصبر والأناة ؛ فكتب بعض كبار رجال الدولة العثمانية المصاحف الشريفة ، منهم ؛ على سبيل المثال لا الحصر :

١ـ السلطان أحمد الثالث كتب أربعة مصاحف .

٢ـ السلطان محمود الثاني الذي كتب مصحفين بخط النسخ ، ووالدته درة هانم التي " كتبت مصحفاً شريفاً سنة ١١٧٢ هـ / ١٧٨٥ م "[(٢)] .

٣ـ الصدر الأعظم الوزير محمد فرهاد باشا (ت ٩٨٢ هـ / ١٥٧٤ م) الذي كتب مصحفاً بخط النسخ .

٤ـ وشيخ الإسلام فضل الله حبيب الأرضرومي (ت ١١١٥ هـ / ١٧٣٩ م) الذي حصل على الإجازة في خطي الثلث والنسخ من الخطاط مصطفى زادة صيولجي (ت ١٠٩٧ هـ / ١٦٨٦ م) ؛ وكتب مصحفاً ، وغير هؤلاء كثير من الذين كانوا يتعاطون هذا الفن على سبيل المعرفة والمحبة والتدين ؛ مشكلين بذلك طبقة خاصة من طبقات الخطاطين العثمانيين .

---

(١) ينظر :

M. Ugur DERMAN : *Masterpieces of Ottoman Calligraphy* ; Dakip Sabanci Museum ; Istanbul 2000. p61 .

(٢) الكردي : المرجع السابق ، ص ٣٤٠ .

أما الطبقات الأخرى من الخطاطين العثمانيين الذين إشتغلوا بكتابة المصحف الشريف ؛ فتتمثل في بقية الخطاطين الكثيرة جداً ؛ وتبايناتهم المعرفية في المستويات الإجتماعية والإنتماءات الثقافية والتوجهات الفنية والقدرات الإبداعية ؛ فضلًا عن كميات إنتاجهم في هذا المجال . . مما قد يقتضي إعادة تصنيف طبقات هؤلاء الخطاطين بعيداً ؛ قليلًا ؛ عن أساس النَسَب المعرفي ـ التاريخي لسلسلة الخطاطين العثمانيين ومشجراتها التقليدية في تعليم الخط وتعلمه المفضيين إلى (الإجازة) لإكتساب صفة (الخطاط) العلمية والرسمية . . وقريباً جداً من أساس الوظيفة المعرفية والدينية لفن الخط في كتابة المصحف الشريف بالذات ؛ حيث تكون هذه الوظيفة هي الفاصل المميز بين أدوار هؤلاء الخطاطين في هذا المجال ؛ ودرجات تعاطيهم معه ؛ ومديات تأثيراتهم في بناء الطريقة العثمانية لكتابة المصحف الشريف .

ولعل ما قد يدعو إلى ذلك ؛ هو أن بناء هذه الطريقة كان ينجز بشكل تدريجي بين أجيال هؤلاء الخطاطين ؛ " فكل جيل منهم كان يفوق الجيل السابق من حيث الجودة والتوصل إلى درجة أعلى من الكمال . وكان هناك ثلاثة أنواع مختلفة من الخطاطين : أهل الحرف ؛ وهم جماعة ممن كانوا يتعاطون الخط كمهنة ؛ وكان لهم مساعدون ومعامل لإنتاج المخطوطات [ومنها : المصاحف]. . والنوع الثاني هم الهواة الذين كانوا يتعاطون الخط إما للمتعة الشخصية أو لغايات دينية [واجتماعية] ؛ وكان من بينهم بعض السلاطين والوزراء وشيوخ الإسلام وكبار الموظفين [وبعض نساء المجتمع الراقي] . . . والنوع الأخير وهم كبار الخطاطين ممن كانوا يتعاطون هذا الفن محبة لدينهم ؛ وللتعبير عن هذه المحبة بأجمل الأساليب والطرق ؛ فهم لم يكونوا من أصحاب المعاشات ؛ وإنما كانت تأتيهم مكافآت كبرى من السلاطين [وغيرهم] ؛ ومن هؤلاء : الشيخ حمد الله وأحمد القره حصاري اللذان أدخلا ؛ كل بأسلوبه الخاص ؛ تطويرات كبرى على فن

الخط "(١) بعامة ؛ وعلى كتابة المصحف الشريف بخاصة .

وقد يمكن القول أيضاً بأن كتابة المصحف الشريف عند هؤلاء الخطاطين ؛ بمختلف طبقاتهم ؛ كانت من الناحية الفنية ؛ على الأقل ؛ متعلقة ؛ إلى حدٍ ما ؛ بأساليبهم الكتابية في هذا المجال أو في المجالات الكتابية الأخرى التي يدخل هذا الفن فيها بشكل أساس وكبير ؛ أي إن كتابة المصحف الشريف بخط النسخ تحتاج إلى خبرة معرفية معينة ودربة أسلوبية خاصة ؛ قد يختلفان عن الكتابات الأخرى ؛ ومنها الكتابة بأسلوب (الجَلي) ؛ سواء على العمائر أو في المخطوطات . وربما كان العامل الفني سبباً وجيهاً ؛ إذا لم يكن رئيساً ؛ في جعل كثيرٍ من كبار الخطاطين العثمانيين المعروفين بأسلوب الجلي في الكتابة بخطوط الثلث والمحقق وغيرهما من أنواع الخط على العمائر والمساجد وغيرها . . مقلين جداً في كتابة المصحف الشريف ؛ سواء بهذه الخطوط ، أو بخط النسخ ، ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر(٢) :

١ . الخطاط مصطفى راقم " لم يتمكن من كتابة مصحف ؛ على الرغم من كون خطه في النسخ لا يضاهى" .

٢ . الخطاطون محمود جلال الدين ومحمد شوقي و أحمد كامل آقديك . . كتب كل واحد منهم ؛ في حياته ؛ مصحفاً واحداً فقط .

٣ . الخطاطان عبد الله الزهدي (ت ١٢٩٢ هـ/ ١٨٧٥ م) ومحمد شفيق . .

---

(١) جورج عطية : **المخطوطات العربية والإسلامية في مكتبة الكونغرس الأمريكي** ، بحث في ندوة دولية بعنوان (المخطوط العربي وعلم المخطوطات) ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة محمد الخامس ، ١٩٩٤ ، ص ٥٠.

(٢) بحثنا : **كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين** ، مجلة الدراسات والبحوث القرآنية ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة .

كتب كل واحد منهما مصحفين .

٤ . الخطاط محمد الشهري (ت ١١٥٣ هـ/ ١٧٤٠ م) وغيره كثير . . كتب ثلاثة مصاحف .

ومن هنا ؛ قد يمكن القول أيضاً بأن الإحتراف المهني لكتابة المصحف الشريف وسيلةً لكسب الرزق ومجالًا من مجالات أسباب العيش ؛ كان عاملًا مهماً وأساسياً ؛ إلى حد كبير ؛ في جعل الخطاطين العثمانيين ينهضون ؛ على هذا النحو الكبير والواسع ؛ بأعباء العناية العلمية والفنية بنسخ المصحف الشريف وكتابته ؛ حيث تفسر ذلك كثرة تعاطي هذا العمل عند هؤلاء الخطاطين ؛ إذ يندر أن نجد أحداً منهم لم يكتب مصحفاً ، بل إن هؤلاء الخطاطين المحترفين بالذات إعتادوا على كتابة المصحف الشريف مراتٍ عديدة ، حيث كان أغلب هؤلاء قد عرف بكثرة ما نسخ من المصاحف ؛ وخلف أكثرهم أعداداً كبيرة من المصاحف التي كتبوها ؛ حتى صار ما كتبه هؤلاء الخطاطون العثمانيون منها يعادل أضعاف ما كتب غيرهم من الخطاطين المسلمين من المصاحف ؛ منذ المصحف الإمام حتى اليوم .

وقد حاولنا إستقصاء الخطاطين العثمانيين المعروفين بكتابتهم المصحف الشريف من جملة الخطاطين المذكورين في كتاب : (تحفة الخطاطين) لمؤلفه العالم والمؤرخ والخطاط العثماني سليمان سعد الدين مستقيم زادة ؛ على سبيل المثال لا الحصر من المصادر التاريخية العثمانية العديدة لطبقات الخطاطين العثمانيين ؛ فتوصلنا إلى إحصاء (١٣٠) مائة وثلاثين واحداً من هؤلاء الخطاطين ، ولا شك في أن هناك عدداً كبيراً آخر من الخطاطين العثمانيين الذين وثقت سيرتهم الفنية كتب أخرى منها على سبيل المثال لا الحصر : كتاب (الخطاطون المتأخرون) لمؤلفه : المؤرخ العلامة : إبن الأمين : محمود كمال أينال (ت ١٣٧٦ هـ/ ١٩٥٧ م) الذي عرض فيه لسيرة أكثر من (٣٣١) خطاطاً عثمانياً ؛ إبتداءً بسيرة الخطاط عبد الله الزهدي (ت ١٢٩٢ هـ/ ١٨٧٥ م) وإنتهاءً بسيرة الخطاط حبيب أفندي (ت

١٣١١ هـ/ ١٨٩٤ م) . وفضلاً عن ذلك كله ، كان هناك أيضاً الكثير من مخطوطات المصحف الشريف التي كتبها خطاطون عثمانيون مغمورون .

إن إحصاء أعداد هؤلاء الخطاطين ، وأعداد المصاحف التي كتبوها صعب للغاية ؛ ومتعذر إلى حد كبير ؛ لكن سرداً إحصائياً موجزاً لبعض هؤلاء الخطاطين وعدد المصاحف التي كتبوها ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ قد يسعف الحال والمقال في توكيد ذلك(١) : فقد كتب الخطاط رمضان بن إسماعيل (ت ١٠٩١ هـ / ١٦٨٠ م) (٤٠٠) أربعمائة مصحف ، وكتب الخطاط عمر بن إسماعيل (ت ١٠٩٧ هـ/ ١٦٨٥ م) (١٠) عشرة مصاحف ، وكتب الخطاط عمر الرسام (ت ١١٣٠ هـ/ ١٧١٧ م) (٣٠) ثلاثين مصحفاً ، وكتب الخطاط سيد عبد الله أفندي (ت ١١٤٤ هـ / ١٧٣١ م) (٢٤) أربعة وعشرين مصحفاً ، وكتب الخطاط إبراهيم طاهر بن مصطفى بن ابراهيم (ت ١١٦٧ هـ/ ١٧٥٣ م) (٧٠) سبعين مصحفاً ، وكتب الخطاط أحمد نائلي (ت ١٢٢٩ هـ / ١٨١٤ م) (١٢١) مائة وواحداً وعشرين مصحفاً ، وكتب الخطاط جمشير حافظ صالح (ت ١٢٣٦ هـ / ١٨٢٠ م) (٤٥٤) أربعمائة وخمسة وأربعين مصحفاً .

كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين :

الموارد والمؤثرات الفنية :

يذهب بعض مؤرخي الفنون الإسلامية المحدثين إلى أن المدرسة العثمانية في هذا الفن " كانت وليدة مدرسة (تبريز) التي وضع أساتذها الإيرانيون أساس الإزدهار في مختلف فنون الكتاب " ، ولكن حقيقة الموارد الثقافية والفنية التي رفدت ؛ إلى حدٍ ما ؛ المدرسة الخطية العثمانية ببعض المباديء والتقنيات والأساليب الفنية . . تكاد تتمثل ؛ على نحو رئيس ومتفاوت نوعاً ما ؛ في بعض

---

(١) المرجع نفسه .

مدارس الفن الإسلامي الخطية السابقة تاريخياً لظهور المدرسة العثمانية ؛ كالمدرستين (البغدادية) و(المصرية) بالذات :

(أ) الأسلوب البغدادي المتمثل في ما عرف عند بعض مؤرخي المدرسة العثمانية لفن الخط بـ (طريقة ياقوت) الذي أسس هو وتلامذته (الأقلام الستة) وميزوها ؛ بعضاً عن بعض ؛ بتعيين أشكالها الواضحة وتقعيد قواعدها الخاصة على نحو مستقل في الأنواع : المحقق ، والريحاني ، والثلث ، والنسخ ، والرقاع، والتواقيع . ولعل أبرز ما يميز هذه الطريقة هو جمعها أكثر من خط واحد في صفحة المصحف الواحدة ؛ كخط المحقق أو الثلث في سطرين أو في ثلاثة سطور في الصفحة الواحدة ؛ تتمثل في السطر الأول أو في وسط الصفحة أو في السطر الأخير منها ، بينما يتخلل هذه السطور سطور أخرى متعددة بخط النسخ أو الريحاني . . إلى جانب الإستخدام المفرد لنوع واحد فقط كالنسخ او الريحاني أو المحقق او الثلث في كتابة المصاحف . وتعد (طريقة ياقوت) هذه ؛ عند أغلب مؤرخي هذه المدرسة ؛ المورد الفني الرئيس لمعرفة الخطاطين العثمانيين في مجال كتابة المصحف الشريف ؛ بل إن البعض منهم يذهب إلى عد هذا الخطاط البغدادي بمثابة الأب الفني لهؤلاء الخطاطين ؛ سواء في (الأقلام الستة) ؛ أو في أسلوب كتابة المصحف الشريف .

(ب) المدرسة الخطية المصرية : في مرحلتها التاريخية الممتدة تقريباً من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي إلى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي ؛ حيث نشطت حركة كتابة المصاحف الخزائنية والجوامعية والوقفية ؛ كبيرة الحجم جداً ؛ باذخة الخط ؛ فائقة التذهيب . ويمكن القول بأن هذا الإتجاه الفني الذي يقوم على كتابة المتن القرآني بخط المحقق والثلث الجلي في سطور حرة قليلة العدد جداً ؛ قد يصل إلى خمسة أسطر أو أقل في الصفحة الواحدة . . كان قد ظهر في بعض الدول والمجتمعات

الإسلامية منذ القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي . وقد إستخدم الخطاطون العثمانيون هذا النوع من أنواع الخط كثيراً في كتابات (الجلي) على العمائر ، ولم يميلوا كثيراً إلى إستخدامه في كتابة المصاحف ، ولكنهم إستفادوا من التقنيات والأساليب الفنية الأخرى المصاحبة لخط المصحف به من التذهيب والتجليد وغيرهما ، لاسيما وإن بعض المؤرخين يؤكدون تحقق مثل هذا الأثر الفني منذ عهد السلطان سليم الأول الذي هزم المماليك وقوض دولتهم في مصر والشام اللتين دخلتا بذلك رسمياً في أراضي الدولة العثمانية ، إذ قام هذا السلطان بنقل العديد من المصاحف المملوكية المنجزة ؛ خطاً وتذهيباً ؛ في مصر والشام الى الخزائن العثمانية في إستانبول ؛ كما يذكر عنه أخذه العديد من الفنانين المصريين والشاميين ؛ وبضمنهم الخطاطون والمذهبون ؛ إلى عاصمة الدولة العثمانية .

(ج) أما الموارد والمؤثرات الفنية الآتية مما يمكن أن نسميه : (المدرسة الشرقية الإسلامية) التي كانت سائدة في مدن تبريز وسمرقند وهيرات وسبزوار وغيرها ؛ خلال القرون السابع . العاشر الهجرية / الثالث عشر . السادس عشر الميلادية ، فقد تتمثلت في الأسلوب الفني الخاص والمميز ؛ المرتبط أصلًا بالطبيعة الثقافية والتقنيات الفنية لشعوب الشرق الأدنى المسلمة من الفرس والمغول والصينيين وغيرهم . يتصف هذا الأسلوب بـ (الرسم الدقيق) في التصوير ، كما يمتاز هذا الإسلوب بصغر الخط ؛ أياً كان نوعه ؛ ودقة وخفاء حروفه في الكتابة ؛ حتى عرف هذا الأسلوب بـ (الأسلوب الغباري) .

إن هذا الأسلوب قد ظهر ؛ بشكل محدود ونسبي جداً ؛ في حركة كتابة المصحف العثمانية ؛ إذ نراه في بعض المصاحف التي كتبها خطاطون عثمانيون مغمورون بقياسات صغيرة جداً ؛ منها على سبيل المثال[1] : مصحف عثماني

(١) أيمن فؤاد سيد (الدكتور) : **دار الكتب المصرية بين الأمس واليوم وغداً** ، المكنز الاسلامي ، القاهرة ٢٠٠٨ ، ص ١٢.

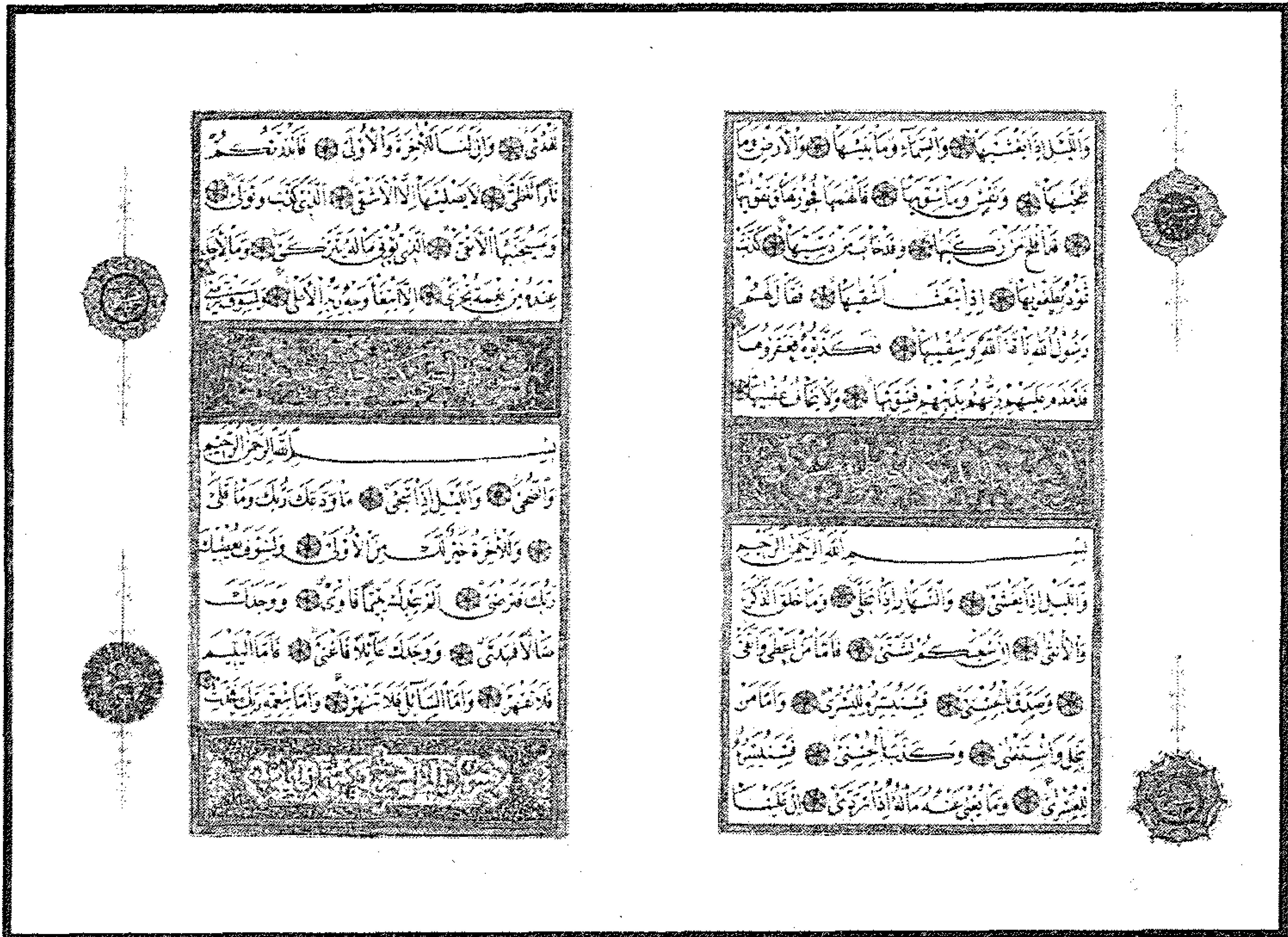
شريف يعود إلى القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي بقياس (٤ × ٤) سم . ولعل ما جعل هذا المورد ضعيفاً من الناحية الفنية ؛ ومحدوداً من ناحية تبني الخطاطين العثمانيين له ؛ هو إن الأسلوب الغباري هذا يعد ؛ نوعاً ما ؛ مخالفاً لآداب كتابة المصحف الشريف التي تنص على عدم كتابته مشقاً أو مصغراً أو مقرمطاً أو معلقاً في الخط .

أساليب الخطاطين العثمانيين في كتابة المصحف الشريف :

وربما أدت هذه الموارد والمؤثرات بالخطاطين العثمانيين الرواد إلى تنوع أساليبهم الفنية في كتابة المصحف الشريف بأنواع الخط العربي المختلفة بين طريقتين رئيستين ؛ الأولى : تعتمد عدة أنواع من الأقلام الستة في مسطرة الصفحة الواحدة ؛ وتسمى هذه الطريقة على الأغلب بـ (طريقة ياقوت) ، والأخرى : تعتمد نوعاً واحداً من أنواع الخط لكتابة المتن القرآني في الصفحة الواحدة .

ويعد الخطاط الشيخ حمد الله الأماسي الذي كتب حوالى (٤٤) أربعة وأربعين مصحفاً ، وقيل : (٤٧) سبعة واربعين مصحفاً أول من جرب هاتين الطريقتين من الخطاطين العثمانيين ؛ فقد كتب هذا الخطاط ؛ في بداية حياته الفنية ؛ على (طريقة ياقوت) . . واستطاع أن يخرج منها بأجمل أشكال الحروف وصورها ؛ ويستنبط منها أوضح الأساليب المتعلقة بكتابة (الأقلام الستة) في (المرقعات) التي يمكن القول بأن أشكالها الأولى كانت قد ظهرت أصلًا في الكتابات المصحفية التي تعود إلى ما قبل ياقوت ؛ كما هو الحال ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ في مصحف يعود إلى عهد الدولة السلجوقية مكتوب سنة (٥٨٢ هـ/ ١١٨٦ م) بخطي المحقق والريحاني في صفحات كانت مسطرتها على النحو الأتي : سطر أول في أعلى الصفحة بخط المحقق ؛ يليه : أربعة أسطر بخط الريحاني ؛ يليها : سطر بخط المحقق ؛ يليه : أربعة أسطر بخط الريحاني ؛ يليه : سطر أخير في أسفل الصفحة بخط المحقق .

وتظهر أهمية العمل الفني الذي أنجزه هذا الخطاط في الخروج من كتابة المصحف الشريف بطريقة المحقق والريحاني التي مارسها وكتب بها بعض مصاحفه الأولى ؛ إلى محاولات تخصيص (خط النسخ) من الأقلام الستة أساساً معرفياً وفنياً لكتابة المصحف الشريف ؛ فكان هذا الخطاط أول من بدأ كتابة المصحف الشريف بهذا الخط على نحو واسع ومتواتر لتثبيته أساساً لطريقة جديدة نابعة من الذائقة الجمالية العثمانية وبُعدها الوظيفي في قراءة القرآن الكريم . وقد سمّى بعض فقهاء هذا الفن ومؤرخيه الأوائل[١] هذه الطريقة العثمانية : (الطريقة الحمدية) (ينظر : ٤-٥-٢) .



٤-٥-٢ : مصحف بخط الشيخ حمد الله الأماسي

(١) الزبيدي : المصدر السابق ، ص ٩٨ .

لقيت هذه الطريقة في بداياتها الأولى قبولًا محدوداً عند العديد من الخطاطين العثمانيين بضمنهم بعض تلامذته الذين كان بعضهم لا يزال أكثر ميلًا في الكتابة إلى (طريقة ياقوت) وقواعدها من ميله الى هذه الطريقة الجديدة ، فصار هذا البعض يسلك ما يمكن وصفه أحياناً بالطريقة بين الطريقتين . وكان من أبرز هؤلاء الخطاطين التلامذة ؛ على سبيل المثال لا الحصر : محيي الدين جلال زادة (ت ٩٨٣ هـ / ١٥٧٥ م) الذي كتب (٩٧) سبعة وتسعين مصحفاً ، وأحمد قره حصاري الذي أخذ الأسلوب البغدادي عن طريق الخطاط أسد الله الكرماني ، وسعى جهده إلى " توطين طريقة ياقوت في الدولة العثمانية " ، ولكنه ؛ كما يبدو ؛ لم يفلح تماماً ؛ فعاد " وجمع بين الطريقتين " في كتابة المصحف الشريف (ينظر : ٤-٥-٣) .



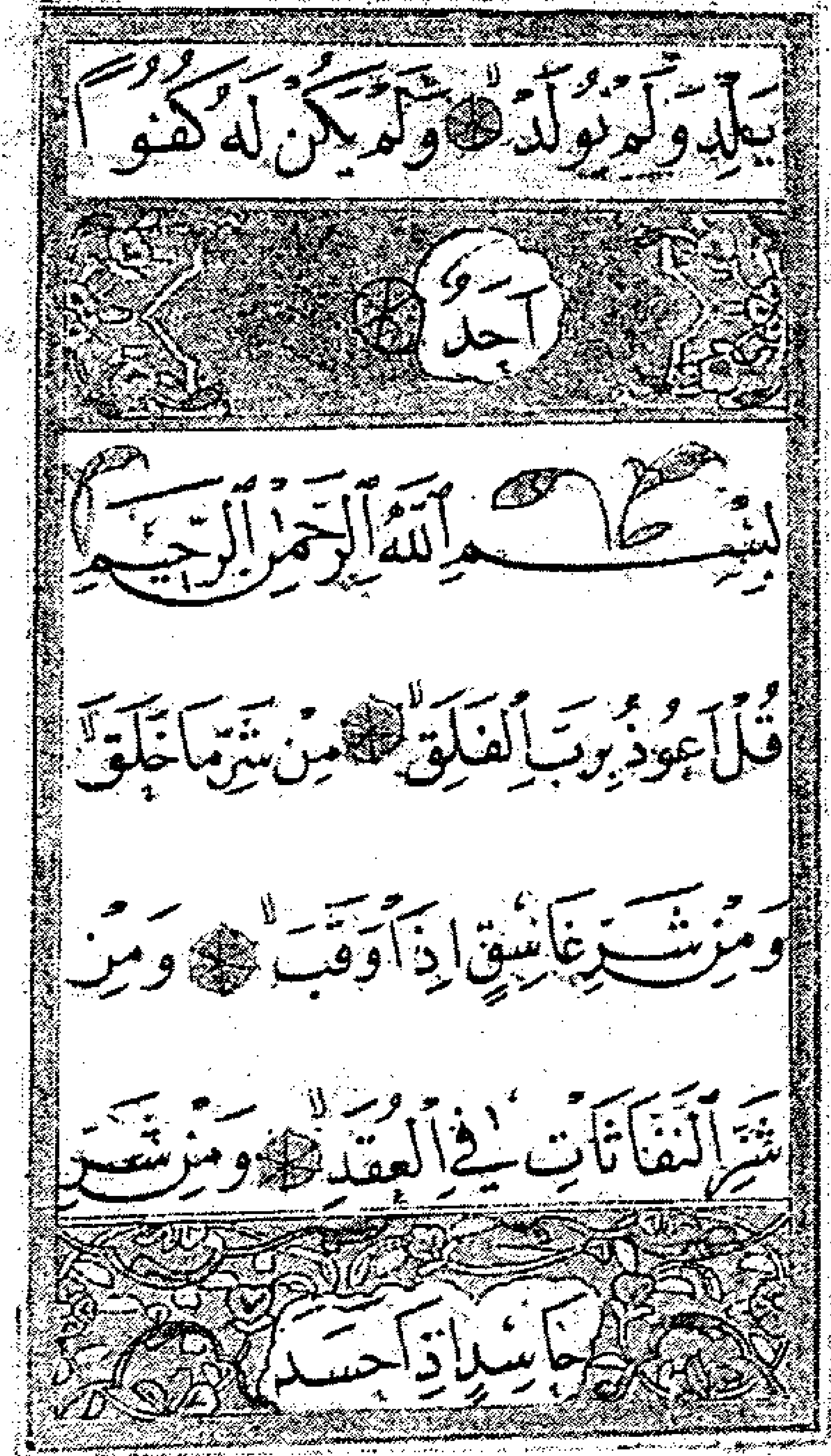
٤ - ٥ - ٣ : مصحف مكتوب على طريقة ياقوت المستعصي

وتدل الآثار المصحفية للخطاط أحمد قره حصاري على أنه كتب المصحف الشريف على ثلاث طرائق هي : طريقة ياقوت بخطي المحقق والنسخ ، والطريقة الحمدية بخط النسخ ؛ كما هو حاله في المصحف الذي كتبه في أواخر حياته ، ومحاولته أن ينهج بكتابة المصحف الشريف نهجاً أو طريقة يخرج فيهما على هاتين الطريقتين بأسلوب (الجلي) الذي ينسب إبتكاره إليه في الكتابة الخطية العثمانية على العمائر أكثر من تنفيذه على الورق وفي المخطوطات ؛ ولذلك كان تنفيذه نادراً في كتابة المصاحف العثمانية ؛ إذ إنه على الرغم من أن هذا الخطاط قد أنجز كتابة المصحف الشريف كاملًا بخط المحقق ، لم يحظ أسلوبه هذا بإهتمام واضح لدى الخطاطين العثمانيين .

لقد مال أغلب خطاطي المصحف الشريف العثمانيون إلى طريقة الشيخ حمد الله الأماسي التي ترسخت في ما بعد ذلك ؛ على نحو تام ؛ بفضل خواص تلامذته الحاصلين منه على لقب (خليفة) له في الطريقة الفنية لكتابة المصحف الشريف ؛ وبالذات تلميذه الأقرب وخليفته الأول الذي لازم شيخه طوال حياته وصاهره بزواج إبنته : الخطاط شكر الله خليفة (ت ٩٥٠ هـ / ١٥٤٣م) الذي أشتهر بجودة الخط ، وكتب كثيراً من المصاحف الشريفة (ينظر: ٤-٥-٤)، وعلمهما لتلامذته الذين منهم ؛ على سبيل المثال لا الحصر : الخطاط حسام الدين خليفة الذي كتب (٨٩) تسعة وثمانين مصحفاً بخط النسخ ؛ مقلداً فيها طريقة شيخه حتى غلط كثير من المميزين والمشخصين في التمييز بين خطيهما ، وكذلك : الخطاط رجب بن مصطفى خليفة (ت ٩٥٨ هـ / ١٥٥١م) الذي كتب (٩٣) ثلاثة وتسعين مصحفاً[١] .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ص ١٠١ ، ١٠٣ .


يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا
أحد
بسم الله الرحمن الرحيم
قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق
ومن شر غاسق إذا وقب ومن
شر النفاثات في العقد ومن شر
حاسد إذا حسد

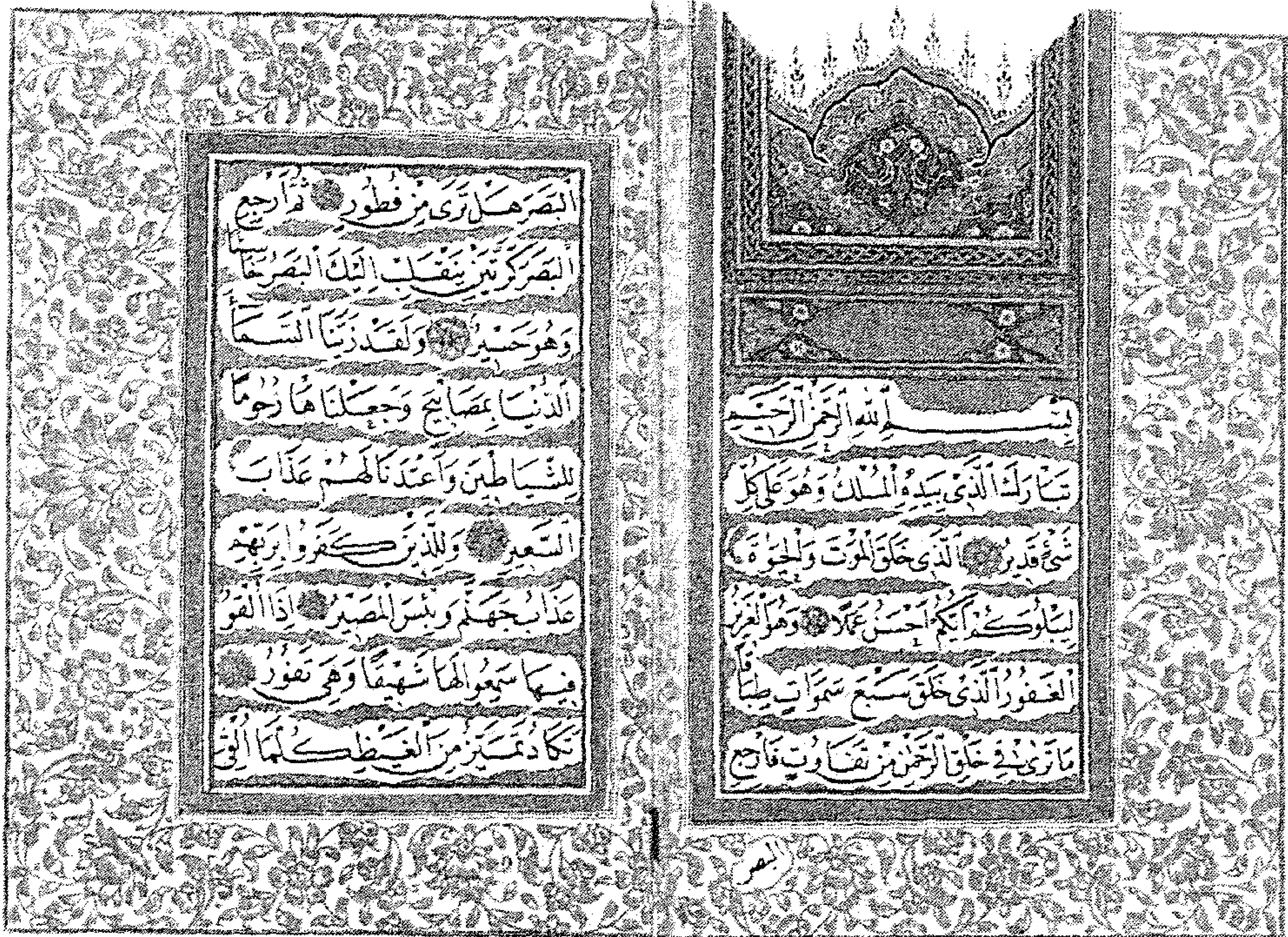

بسم الله الرحمن الرحيم
قل أعوذ برب الناس ملك الناس
إله الناس من شر الوسواس الخناس
الذي يوسوس في صدور الناس
من الجنة والناس
كتبه الفقير شكر الله من تلاميذ
حمد الله المعروف بابن الشيخ حامدا لله

٤-٥-٤ : مصحف بخط الخطاط شكر الله خليفة

ومن هنا . . أطلق مؤرخو هذا الفن لقب (الشيخ الأول) على الخطاط حمد الله الأماسي ، وبعده أطلقوا لقب (الشيخ الثاني) على الخطاط درويش علي (ت ١٠٨٦ هـ/ ١٦٧٥ م) الذي كتب (٨٨) ثمانية وثمانين مصحفاً ، وقام بتحسين بعض أشكال حروف خط النسخ وذلك بتهذيبها وترشيق قوامها في كتابة المصحف الشريف ؛ فقد " صغّر ألف النسخ من خمس نقاط إلى أربع نقاط ؛ وكذلك مشتقاته ؛ وكان هذا أول إجتهاد في هذه القاعدة "[١] (ينظر : ٤-٥-٥) .

---

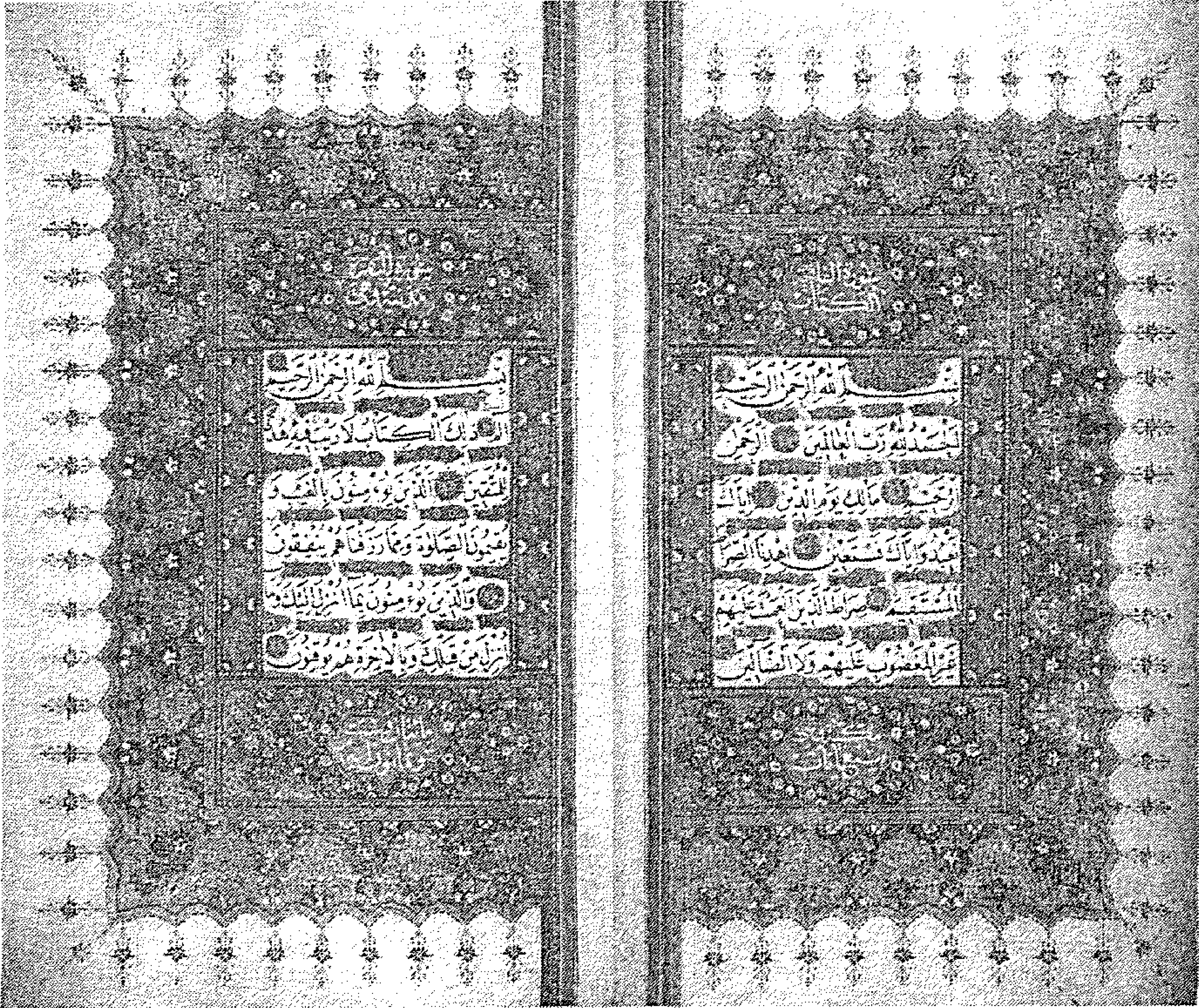
(١) هاشم محمد الخطاط : **طبقات الخطاطين** ، تحقيق : الدكتور ادهام محمد حنش ، دار الكتاب الثقافي ، الأردن ٢٠٠٧ ، ص ٢١٥ .



٤-٥-٥ : مصحف بخط درويش علي

وقد ثبت بعض تلامذته ؛ وبخاصة كل من : تلميذه الأول المعروف بإبن علي ؛ وهو الخطاط إسماعيل أفندي خليفة (ت ١١١٨ هـ / ١٧٠٦ م) الذي كتب (٤٤) أربعة واربعين مصحفاً ؛ وهو الذي كمّل مصحف شيخه الثامن والثمانين ؛ وهو آخر المصاحف التي مات عنها [درويش علي] ؛ وخلاه الى سورة الأنعام ؛ فكمّله [إسماعيل] بخطه . . . وتلميذه أحمد أفندي قزانجي زادة (ت ١١١٦ هـ / ١٧٠٤ م) الذي كان مشهوراً بحسن التقليد لخط الشيخ ؛ وكتب (١٩) تسعة عشر مصحفاً . . وغيرهما ؛ كل تحسيناته التي أضافها على خط النسخ بخاصة وكل القواعد التي وضعها لكتابة المصحف الشريف بعامة .

أما (الشيخ الثالث) ؛ عند المؤرخين وعند الخطاطين العثمانيين ؛ فهو الخطاط الحافظ عثمان الذي كتب أكثر من (٢٥) خمسة وعشرين مصحفاً ، وإنتهى عنده المطاف الجمالي والفني لخط النسخ الرشيق القوام (ينظر : ٤-٥-٦) ؛ فقد كان هذا الخطاط يفضل أن لا يكون عرض قلم كتابته في المصحف الشريف أقل من نصف ملليمتر . وكان (مصحف الحافظ عثمان) المكتوب سنة (١٠٩٧ هـ/ ١٦٨٥ م) أول المصاحف العثمانية التي طبعت منذ بدايات الطباعة العثمانية للمصحف الشريف سنة (١١٣٩ هـ / ١٧٢٧ م) . وكان هذا المصحف " الذي طبع في إستانبول بالمطبعة البحرية العثمانية . . بحجم صغير ، كتبه الحافظ عثمان في أول صباه ؛ فكان في غاية القوة والمتانة ، وطبع على أصله شكلًا وتذهيباً "[1] .



٤-٥-٦ : مصحف بخط الحافظ عثمان

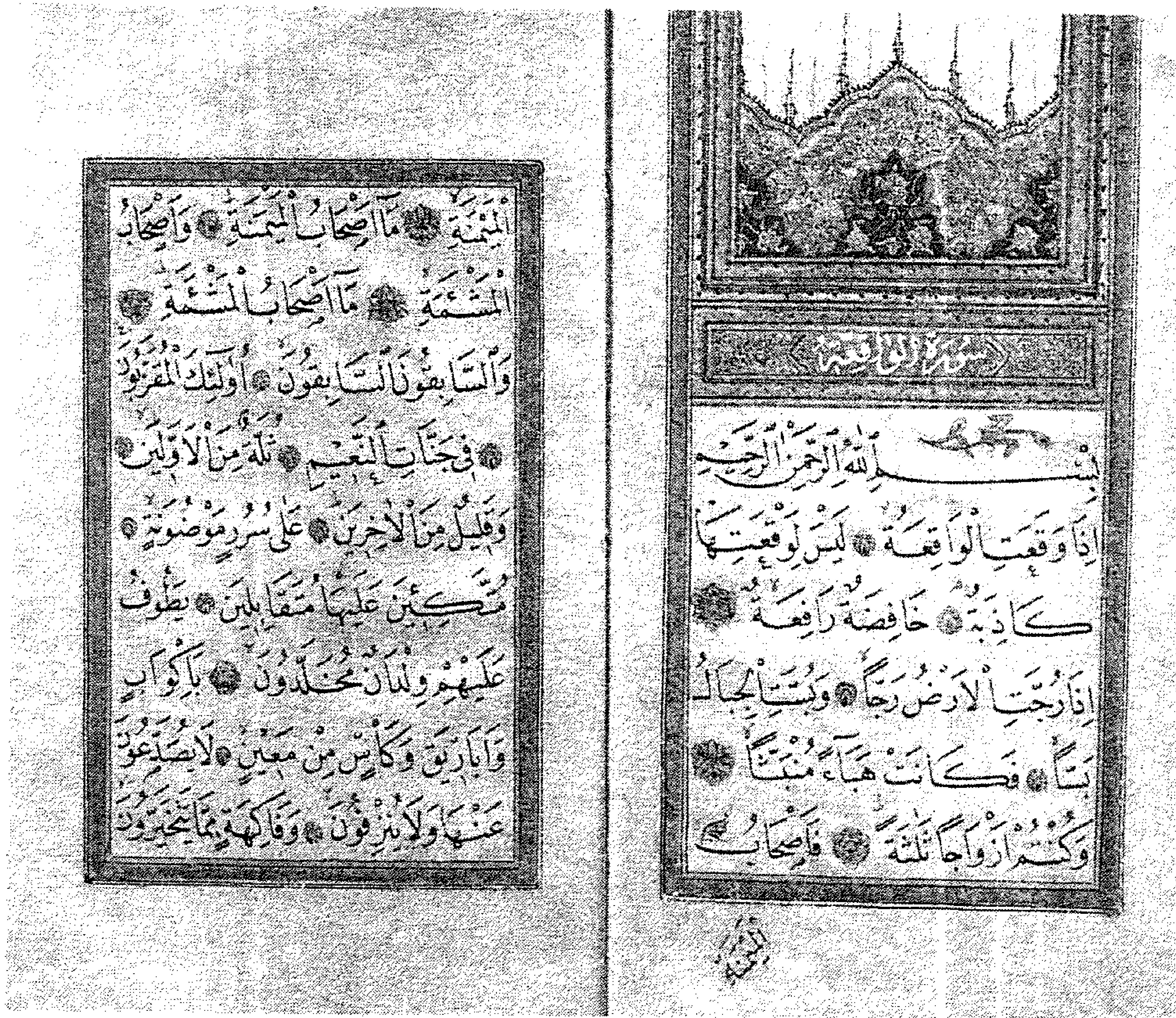
(١) المرجع نفسه ، ص ٧٦ .

وقد سار الخطاطون العثمانيون على أسلوب الحافظ عثمان في تهذيب خط النسخ وتحقيقه بين دقة الحروف وغلظها المناسب للوضوح ؛ فبلغ هذا الخط ذروة كماله ونضجه خلال القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي؛ بتفوق أداء بعض هؤلاء الخطاطين في كتابة المصحف الشريف بخط النسخ ؛ منهم ؛ على سبيل المثال : إسماعيل الزهدي (ت ١٢٢١ هـ / ١٨٠٦ م) الذي كتب حوالى (٤٠) أربعين مصحفاً ، وقاضي العسكر مصطفى عزت الذي كتب (١١) أحد عشر مصحفاً ، ويحيى حلمي الذي كتب (٢٥) خمسة وعشرين مصحفاً ، ولم يبلغ أحد من الخطاطين العثمانيين ؛ الأوائل والأواخر ؛ مستواه في خط النسخ ؛ حتى تلميذه وخليفته في هذا المجال : الخطاط حسن رضا (ت ١٣٣٨ هـ / ١٩٢٠ م) الذي عرف بأسلوبه الرشيق والمتقن في كتابة المصاحف (ينظر: ٤-٥-٧).

ويعد هذا الخطاط آخر كبار الخطاطين العثمانيين أثراً وإنتاجاً وأسلوباً متميزاً في الطريقة العثمانية لكتابة المصحف الشريف .

كتب هذا الخطاط (١٨) ثمانية عشر مصحفاً بمختلف الأحجام . وقد نالت بعض مصاحفه حظوة كبيرة في الطباعة والإنتشار ، وصارت مثالاً للخطاطين من حيث إلتزام قواعد معينة في كتابة المصحف الشريف .

ويمكن أن نرى ملامح ذلك أيضاً عند الخطاط الشيخ عبد العزيز الرفاعي الذي كتب (١٢) إثنا عشر مصحفاً ، وكذلك عند الخطاط حامد الآمدي الذي كتب مصحفين على الطريقة العثمانية .



٤-٥-٧ : مصحف بخط حسن رضا

النسخ : خط المصاحف العثمانية :

كتب الخطاطون العثمانيون المصحف الشريف بأنواع الخط المختلفة ؛ وبخاصة : الأقلام الستة التي هي : المحقق والريحاني والثلث والنسخ والرقاع والتواقيع ، كما كتبوه أيضاً بخط التعليق ، ولم يلجأوا إلى إستخدام الخط الكوفي ؛ بأي شكل من أشكاله ؛ في كتابة المصحف الشريف ؛ كما كان شائعاً من قبل في هذا المجال .

ولقد سلك هؤلاء الخطاطون أساليب عدة لكتابتهم المصحف الشريف بهذه الأنواع الخطية اللينة ؛ فقد كتبوه بنوع واحد منها ؛ أو بنوعين منها ؛ أو بثلاثة

أنواع ؛ قبل أن تستقر الطريقة العثمانية على أسلوب كتابة المصحف الشريف بخط النسخ وحده .

جرب بعض الخطاطين العثمانيين كتابة المتن القرآني كاملًا في المصحف الشريف ؛ أو جزءاً منه في الربعات والأنعام وغيرها بخطوط مثل :

المحقق :

الذي يسميه الخطاطون العثمانيون : (الثلث المرسل) ، ومالوا إلى الكتابة به على العمائر وبعض رؤوس الأقلام والعناوين في الوثائق والمخطوطات الورقية ، وحاول بعض الخطاطين العثمانين كالقره حصاري وعبد الله القريمي وحسن جلبي (ت ١٠٠٢ هـ/ ١٥٩٣ م) كتابة المصحف الشريف به على طريقة ياقوت . . أي بكتابة بعض أسطر الصفحة الواحدة به مع كتابة بقية أسطر الصفحة بأنواع أخرى كالثلث والنسخ ؛ بل حاولوا إعتماده خصيصاً لكتابة المصحف الشريف كاملًا به ؛ كما فعل القره حصاري في المصحف كبير الحجم الذي كتبه كاملًا بخط المحقق للسلطان سليمان القانوني (٩٢٦ ـ ٩٧٣ هـ/ ١٥٢٠ ـ ١٥٦٦ م) لكن هذا البعض من الخطاطين العثمانيين لم يوفق في جعل " المحقق : خط المصاحف "[1] كما كان عند أغلب الخطاطين المسلمين قبل العثمانيين في ما بين القرنين السابع والعاشر الهجريين / الثالث عشر والسادس عشر الميلاديين .

الثلث :

الذي لم يكن شأنه الفني العثماني في كتابة المصحف الشريف أفضل من المحقق ؛ على الرغم من أنه كان أفضل بكثير من كل أنواع الخط العربي إستخداماً فنياً ووظيفياً في مختلف أنواع الكتابات الأخرى : العمارية والورقية ؛ حتى أصبح ذلك مبرراً للقول بأن المدرسة العثمانية لفن الخط تقوم ؛ أولًا وأخيراً ؛ على خط

---

(١) الطيبي : المصدر السابق ، ص ١٧ .

الثلث بأساليبه الكتابية العثمانية الخالصة في التسطير وفي التركيب .

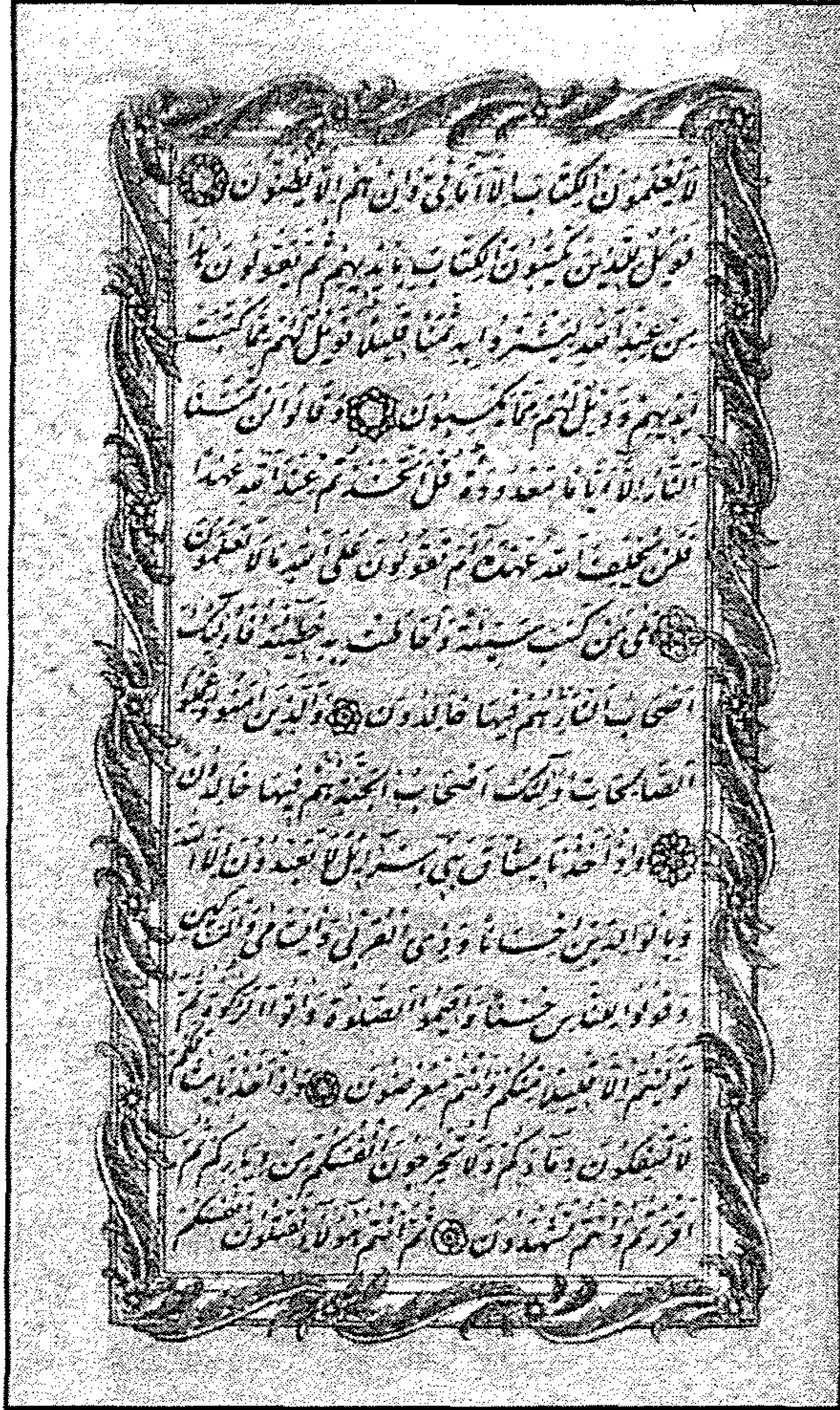
وإذا ما تجاوزنا إستخدام الخطاطين العثمانيين لهذا الخط في كتابة طرة المصحف الشريف وعناوين السور فيه ؛ يصعب القول تماماً بأن هؤلاء الخطاطين قد اعتمدوا خط الثلث ضمن الطريقة العثمانية لكتابة المصحف الشريف ؛ على الرغم مما كتب بعضهم به مصاحف تعد على عدد أصابع اليد الواحدة في أحسن الأحوال ؛ منهم على سبيل المثال : الخطاط محمد شوكت (ق ١٣ هـ / ١٩ م) الذي كتب مصحفين بخط الثلث المتراكب ؛ الأول : كتبه سنة (١٢٨٨ هـ / ١٨٧١م) في (٢٥٩) ورقة بقياس (٣٠ × ٥,٢٥) سم . والثاني : كتبه كتبه في سنة (١٢٩٢ هـ / ١٨٧٥م) . ويذكر الخطاط والباحث يوسف ذنون بأن خزانة كتبه تحوي من المصاحف مصحفاً مكتوباً بخط الثلث (المقرمط) : المسطور في سطور متسلسلة النص ؛ غير متراكبة ؛ كما كان خط الثلث في المصحفين السابقين .

التعليق :

بتفرعاته الشكلية والوظيفية المعروفة بـ (النستعليق) و (الشكسته) ؛ التي وظفها الخطاطون العثمانيون في كتابة الكتب الأدبية على التقاليد الشرقية ، وفي كتابة الوثائق الدينية المتعلقة بالحقوق الشخصية والمواريث والوقف وغيرها من شؤون باب الفتوى ومشيخة الإسلام ، فضلاً عن تفننهم بهذا الخط في كتابة اللوحات الفنية المختلفة .

أما في مجال كتابة المصحف الشريف ؛ فالخطاطون العثمانيون كتبوا بخط التعليق هذا نصوص الوقفيات المصحفية المنسوخة عادة على إحدة صفحات البداية في المصحف أو الملحقة به ، ولكنهم لم يكتبوا النص القرآني ؛ من أوله إلى آخره ؛ في كتابة المصحف الشريف بخط التعليق إلا نادراً جداً (ينظر : ٤-٥-٨)؛ إذا ما قارناه بخط النسخ ؛ فلم يصل هذا البحث المتواضع من ذلك إلا إلى

مصحف واحد كتبه الخطاط مصطفى عزت قاضي العسكر بخط (خردة تعليق) ، وربما كان الوحيد في خطه وشكله بين مصاحفه الأحد عشر التي كتبها ، وربما يكون المصحف الفرد في مثاله بين مصاحف الخطاطين العثمانيين قاطبة .


لا يعلمون الكتاب إلا أماني وإن هم إلا يظنون ۝
فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا
من عند الله ليشتروا به ثمنا قليلا فويل لهم مما كتبت
أيديهم وويل لهم مما يكسبون ۝ وقالوا لن تمسنا
النار إلا أياما معدودة قل أتخذتم عند الله عهدا
فلن يخلف الله عهده أم تقولون على الله ما لا تعلمون
۝ بلى من كسب سيئة وأحاطت به خطيئته فأولئك
أصحاب النار هم فيها خالدون ۝ والذين آمنوا وعملوا
الصالحات أولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون
۝ وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل لا تعبدون إلا الله
وبالوالدين إحسانا وذي القربى واليتامى والمساكين
وقولوا للناس حسنا وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة ثم
توليتم إلا قليلا منكم وأنتم معرضون ۝ وإذ أخذنا ميثاقكم
لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم ثم
أقررتم وأنتم تشهدون ۝ ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم

٤-٥-٨ : مصحف بخط التعليق

ومهما يكن من أمر إستخدام الخطاطين العثمانيين لخطوط المحقق والثلث والتعليق في كتابة المصحف الشريف . . فإن ذلك كله لا يمكن أن يدخل في عداد أساليب الطريقة العثمانية لكتابة المصحف الشريف ، ذلك لأن المصاحف

المكتوبة بمثل هذه الخطوط لا تكاد تحصى عدداً أو تتميز أسلوباً ؛ إذا ما قورنت بالمصاحف الكثيرة العدد والمتميزة الأساليب في كتابتها المعهودة عند الخطاطين العثمانيين بخط النسخ الذي أصبح هو العصب المعرفي لكتابة المصحف الشريف بالطريقة العثمانية :

ولعل مراجعة نقدية لواقع لفظة (النسخ) في مصادر الخط العربي ومراجعه التاريخية واللغوية والفنية ؛ تكشف بوضوح عن أن معاني هذه اللفظة ودلالاتها تتراوح ؛ بشكل عام ؛ بين النقل الحرفي العام لنص من النصوص من موضع إلى آخر ؛ كما هو هو قدر الإمكان ؛ بواسطة الكتابة .. وبين كونه أسلوباً من أساليب الكتابة ؛ وطريقة أداء لها ؛ يمتازان بالسرعة والسهولة واللين في رسم الخط وإنتاج الأثر الكتابي ، فصار يقصد به على العموم الكتابة اللينة التي هي ؛ تماماً ؛ نقيض أو غير الكتابة اليابسة الشكل (الموزون) التي أطلق عليها ؛ على العموم ؛ الخط (الكوفي) .

وقد أشكل هذا المعنى الأخير على كثير من مؤرخي الفنون الإسلامية المحدثين في إطلاق لفظ (النسخ) إسماً ومصطلحاً فنياً مخطوءاً على (خط الثلث) بالذات ؛ من أنواع الخط اللينة في كتابات النساخ والمحررين والخطاطين وسواهم عبر مراحل زمنية متعاقبة. ولعل السبب الأساس في هذا الخطأ العلمي يكمن في عدم الرجوع التاريخي إلى نشأة وتطور واستقرار هذا اللفظ إسماً ومصطلحاً فنياً دالًا بالخصوص على صورته الخطية في إطار أنواع الخط اللينة والمنسوبة الشكل ؛ والواضحة الإختصاص والوظيفة الكتابية في سياق نَسخ المصحف الشريف على أقل تقدير .

ويمكن أن نبدأ ذلك من العلاقة التي يمكن أن نعقدها بين ما يقول الطيبي ؛ لأول مرة ؛ إنه : (قلم المصاحف) وبين (قلم النسخ الفضاح) على طريقة إبن البواب ؛ حيث يبدو (قلم المصاحف) أقرب ما يكون في شكله وصورته وأسلوب

كتابته إلى بعض (الأقلام الستة) ؛ وبخاصة : (المحقق) . وربما لذلك ؛ سمي " المحقق : قلم المصاحف " الجديدة ؛ غيركوفية الخط ؛ التي بدأت تظهر بوضوح وتميز في أسلوب الكتابة ونوع الخط في طريقة إبن البواب الذي كان قد كتب اربعةً وستين مصحفاً ؛ لعل أبرزها مثالاً باقياً على ذلك كله ؛ هو مصحفه الذي كان قد كتبه ببغداد سنة (٣٩١ هـ / ١٠٠٠م) بخط أقرب ما يكون ؛ من حيث الشكل والصورة ؛ إلى (قلم المصاحف) الذي ذكره الطيبي ، وهو أقرب ما يكون في ذلك أيضاً إلى (قلم الريحاني) الذي ينقل الطيبي عن إبن البواب نفسه بأن " حروفه وضعت على مثال حروف المحقق إلا أن فيه دقة ويضبط بجملة قلمه . . وهو بالقياس إلى المحقق كالحواشي إلى النسخ "[١] .

ومن هنا ؛ ذهب مؤرخو هذا الفن إلى أن مصحف إبن البواب هذا مكتوب بخط (الريحاني)، وأطلق عليه البعض : " النسخ الكبير " ؛ ذلك لأن (خط الريحاني) هو " نسخ قريب من المحقق " . . وهما ؛ في الحقيقة ؛ على تقارب كبير في ملامح الكتابة وخصائص الشكل من (قلم النسخ الفضاح) الذي بدأت كتابة المصحف الشريف به ؛ تظهر منذ القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي ؛ على أقل تقدير .

وفي هذا السياق ؛ يمكن أن نضع الخطاط ياقوت المستعصمي وبعض تلامذته في طليعة المميزين لصورة (خط النسخ) على وجه الخصوصية في جملة (الأقلام الستة) . . وفي دخول هذا الخط المميز الشكل نسبياً إلى ميدان كتابة المصحف الشريف ؛ مجتمعاً مع غيره أو منفرداً ؛ في ما بين القرنين السابع .العاشر الهجريين / الثالث عشر . السادس عشر الميلادين . وربما أدى دخوله هذا إلى دراسة العلاقة الفنية والوظيفية بين خطي (المحقق) و (الريحاني) لإستخلاص أشكال حروف

(١) الطيبي : المصدر السابق ، ص ٢٩ .

(خط النسخ) وصورها على وجه التميز والخصوصية والإستقلال في النوع ؛ ليكون هذا الخط الجديد أنسب جمالاً وأفضل وظيفة في كتابة المصحف الشريف .

وقد أخذ الخطاطون العثمانيون (خط النسخ) هذا من كتابتهم المصاحف بطريقة ياقوت التي يمثل هذا الخط واحداً من خطوطها الأساسية ، وأعتبروه حسب الذوق الفني العثماني هو الخط الأنسب لنسخ القرآن وكتابته ؛ وخلال أربعة قرون بدءاً من عند الشيخ حمد الله ؛ ظل خط النسخ يتطور ليصبح أسهل قراءة ؛ وأوضح من غيره في التلاوة من المصحف .

وربما كان هذا الوضوح والبيان هو العامل الرئيس في تبني الخطاطين العثمانيين لخط النسخ وحده ؛ إضافة معرفية نوعية وتقليداً فنياً جديداً في السيرة الجمالية والوظيفية لكتابة المصحف الشريف ، فأطلقوا عليه :(النسخ السادة ، وأعتبروه (خادم القرآن) الكريم و (خادم المصحف) الشريف .

لقد أصبح خط النسخ هو خط المصاحف بإمتياز ، وهو لايزال كذلك ، لخصائصه الجمالية التي غالباً ما تتمثل في الليونة والحركة والحيوية والرشاقة والأناقة . . وخصائصه الوظيفية التي تتمثل في سهولة الأداء وسرعته ؛ وفي سهولة القراءة ووضوحها . . وخصائصه التصميمية الأكثر طواعية للطباعة الحديثة بكل أنواعها وإتجاهاتها . . وخصائصه الفنية التي تقبل التنوع الأسلوبي في أشكاله وصوره العامة ؛ فصار خط النسخ ذا أساليب كتابية وصور خطية متباينة نسبياً ؛ يمكن تمييزها بأسماء مثل : (النسخ السادة) ، و (النسخ الغباري / الدقيق) . . اللذين تحدثنا عنهما في السطور السابقة ، و (النسخ الجلي) الذي يمكن أن نلاحظه عند بعض الخطاطين العثمانيين في كتابة المصحف الشريف بخط النسخ المتأثر بأسلوب (الجلي) ؛ كما هو الحال ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ في كتابات الخطاط محمد نظيف بإستخدام الشكل أو الأسلوب الجلي من النسخ ، ويبدو خط مصحف تلميذه حامد الأمدي واضحاً في (النسخ الجلي) . وهناك

أساليب وأشكال أخرى لخط النسخ في كتابة المصحف الشريف ؛ منها على سبيل المثال لا الحصر : (النسخ البهاري) .

الطريقة العثمانية في كتابة المصحف الشريف :

تشغل الصورة الخطية المساحة الأساس والأوسع من (صورة المصحف) الكلية ؛ فيكون الخط لذلك بمثابة العصب المعرفي لكتابة المصحف الشريف وتقاليدها اللغوية والفنية التي تمثلت ؛ عادة ؛ في الطرائق المختلفة التي تعاقب الخطاطون عليها في هذا المجال . وكان (خط النسخ السادة) الأساس المعرفي والفني والوظيفي للطريقة العثمانية في كتابة المصحف الشريف .

بدأت هذه الطريقة بمحاولات الشيخ حمد الله الأماسي في الإستقلال بخط النسخ وحده في كتابة المتن القرآني ؛ دون رؤوس السور التي غالباً ما تكتب عنده بخط التوقيع ، وقام على خصائص هذا الخط الأساسية من دقة عرض قلمه بحدود ملليمتر واحد أو أقل ؛ وتسلسل حروفه السلس على السطر؛ وقبولها التام لحركات الإعراب المساعدة في سهولة القراءة ووضوحها الصحيح ؛ وغيرها . . نظام هندسي فاضل لنسق الكتابة والنص القرآني معاً ؛ قابل للتحكم في بداياته ونهاياته في السطر الواحد ؛ وفي مسطرة الكتابة كلها ؛ التي غالباً ما كانت ؛ في مصاحف الشيخ حمد الله الأماسي ؛ وِترية العدد الذي يكاد يكون شبه ثابت على (١١) أحد عشر أو (١٣) ثلاثة عشر أو (١٥) خمسة عشر أو (١٧) سبعة عشر سطراً في الصفحة الواحدة .

إن الخطاط حمد الله الأماسي قد جعل خط النسخ أساساً للطريقة العثمانية في كتابة المصحف الشريف ، وقد ساهم العديد من الخطاطين العثمانيين من بعده ؛ وبخاصة الخطاط الحافظ عثمان ؛ في تهذيب أشكال حروف خط المصاحف العثمانية وصورها المحدودة . . لكن أول من حاول من الخطاطين العثمانيين إستثمار خصائص خط النسخ هذه التي أشرنا إليها وغيرها في إبتكار المزيد من

القواعد العلمية والأساليب الفنية التي تعزز هذه الطريقة العثمانية . . هو العلامة : الملا علي القاري المكي (ت ١٠١٤ هـ / ١٦٠٥ م) .

كان العلامة القاري بالحرم المكي الشريف : علي بن سلطان محمد الهروي عالماً من علماء القراءات القرآنية ، وخطاطاً ربما يكون قد درس الخط على الشيخ حمد الله الأماسي ؛ إذ يرى بعض المؤرخين بأن خط الملا علي القاري مشابه تماماً للكتابات الأولى للشيخ الأماسي . وكان هذا العلامة القاريء الخطاط أول من وضع القواعد العلمية والفنية للطريقة العثمانية في كتابة المصحف الشريف ؛ فالقواعد العلمية التي إقترحها في (رسم المصحف) توازن بين (علم الرسم) و (علم النحو) و (فن الخط) في كتابة المصحف الشريف . وقد عرفت هذه القواعد عند مؤرخي هذا الفن وعند الخطاطين العثمانيين بـ (إملاء علي القاري) .

أما القواعد الفنية لكتابة المصحف الشريف فقد إفتتحها هذا الخطاط ؛ على سبيل المثال لا الحصر ؛ بقاعدة أن تبدأ صفحة المصحف ببداية الآية من القرآن وتنتهي بنهاية آية ؛ حتى لا تنقسم الآية على صفحتين في المصحف ؛ لتسهيل القراءة والحفظ ؛ وربما نشأت ؛ من هنا ؛ فكرة (مصحف الحفاظ) ؛ لاسيما وإن الخطاط علي القاري كتب مصاحف كثيرة جداً ؛ إذ كان الخطاط علي القاري يكتب في كل عام مصحفاً ؛ ويشرح بعض أوجه القراءات ومعاني التفسير عليه ، ليبيعه ، ويتقوت بوارده خلال السنة كلها .

وفي ضوء ذلك ؛ ثبتت الطريقة العثمانية التي سعى بعض نقاد الخط ومؤرخيه إلى بيان قواعدها العلمية والأسلوبية في رسائل خاصة ؛ يمكن عدها الأولى والرائدة في التأسيس المعرفي لفن كتابة المصحف الشريف . ويمكن أن نعرف (القاعدة) هنا بأنها الصيغة الكتابية المتواترة في صورة المصحف ؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر لمفهوم القاعدة الكتابية في المصحف : كتابة جميع ألفاظ الجلالة وأسماء الله الحسنى ؛ حيثما وردت في نصوص الآيات والسور داخل

المصحف ؛ باللون الأحمر . ولعل من أبرز هذه الرسائل ؛ على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) (فوائد الطريقة في رسوم المصاحف العثمانية) ؛ لمؤلفها : حسين بن علي الأماسي (ت + ١٠٦٤ هـ/ ١٦٥٣ م) .

(ب) (القواعد العثمانية في الرسوم القرآنية) ؛ لمؤلفها : عمر الفاروق ؛ كاتب المصاحف : كتب (١٦) ستة عشر مصحفاً ، وهي عبارة عن دراسة خاصة لقواعد الكتابة وأساليبها في ضوء المصحف الذي كتبه سنة (١٢٥٢ هـ/ ١٨٣٦ م) .

(ج) (شرح قواعد تسعة وعشرين) لمؤلف مجهول ؛ وهي رسالة صغيرة في ما يمكن أن نسميه طريقة الخطاطين العثمانيين في كتابة المصحف الشريف ؛ إذ أحصى فيها (٢٩) تسعة وعشرين قاعدة من القواعد الكتابية التي كان هؤلاء الخطاطون يحبذون سلوكها حداً أقصى من القواعد في كتابة المصحف الواحد ؛ على إعتبار أن يكون عددها أقل من عدد أجزاء القرآن الكريم الثلاثين . ونذكر هنا ؛ على سبيل المثال لا الحصر بعضاً من القواعد الكتابية التسعة والعشرين الواردة في المصحف المكتوب سنة (١٢٥٢ هـ/ ١٨٣٦ م) ؛ على النحو الآتي(١) :

١ـ قاعدة : لا يجوز قطع الكلمة الواحدة ؛ كأن يكون بعضها في اخر سطر ؛ وبعضها الآخر في اول السطر الآخر .

٢ـ قاعدة : الآية تبدأ في بداية كل صفحة ؛ وتنتهي عند نهاية صفحة .

٣ـ قاعدة : اواخر السور تكون في اواخر الاسطر .

٤ـ قاعدة : الايات التي في اوائلها (الحمد لله) ؛ وهي في ستة مواضع ؛

---

(١) ينظر :

Twenty-Nine Rules For Qur'an Copying ; Jan Just WITKAM; TUBA 26 / 11 : 2002, p 342 .

تكون كلها في اوائل الاسطر .

٥ـ قاعدة : إن لفظة (سبحان) ؛ وهي في ستة مواضع ؛ ولفظة (فسبحان) ؛ وهي في ثلاثة مواضع . . وجملتها تكون في اوائل الاسطر .

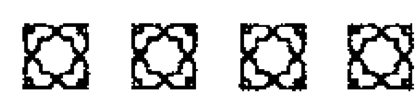
٦ـ قاعدة :إن الآيات التي في أوائلها حرف الشين ؛ مثل : (شهد الله) ؛ (شهر رمضان) ؛ (شاكرا لانعمه) ؛ (شرع لكم من الدين) في اربعة مواضع وكلها اوائل الاسطر .

٧ـ قاعدة : ان لفظة (بسم الله) التي في غير بدايات السور ؛ وهي في موضعين ؛ تكون في اوائل الاسطر .

٨ـ قاعدة : لفظة (يا ايها الرسول) ؛ وهي في موضعين ؛ و لفظة (يا ايها الرسل) ؛ وهي في موضع واحد ؛ تكون جميعها في اوائل الاسطر .

٩ـ قاعدة : لفظة (يا ايها الذين امنوا) ؛ وهي في احدى وتسعين موضعاً ؛ تكون كلها في أوائل الاسطر .

١٠ـ قاعدة : لفظة (غفور رحيم) ؛ وهي في ثلاثة واربعين موضعاً ؛ وجملتها تقع في أواخر الاسطر .



المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

أولاً : المخطوطات :

١ـ مستقيم زاده (سعد الدين سليمان بن محمد، ت ١٢٠٢هـ/١٧٨٨م) : رسالة سلسلة الخطاطين ، محفوظة مصورة عن مكتبة طوب قابي سراي (استانبول) برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون .

ثانياً . المصادر :

٢ـ ابن جبير (محمد بن احمد الكناني الاندلسي ت ٦١٤هـ/١٢١٣م) : رحلة ابن جبير ، مطبعة السعادة ، (مصر ١٩٠٨).

٣ـ ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف ، ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م) : تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب ، تحقيق هلال ناجي ، ط٤، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، (تونس ١٩٨٥).

٤ـ ابن الصلاح (عثمان بن عبد الرحمن، ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م) : علوم الحديث ، تحقيق نور الدين عتر ، المكتبة العلمية ، (المدينة المنورة ١٩٦٦) .

٥ـ ابن المدبر (إبراهيم ، ت ٢٧٩هـ/٨٩٣م) : الرسالة العذراء ، نشر زكي مبارك ، دار الكتب المصرية ، (القاهرة ١٩٣١) .

٦ـ ابن النديم (محمد بن إسحق ، ت ٣٨٥هـ/٩٩٥م) : الفهرست ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، (بيروت، د.ت) .

٧ـ الاثاري (شعبان بن محمد ، ت ٨٢٨هـ/١٤٢٤م) : العناية الربانية في الطريقة الشعبانية ، تحقيق هلال ناجي ، منشورة في مجلة المورد : تراثية فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ، المجلد الثاني، العدد الثامن، ١٩٧٩ .

٨ـ إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفا ، (بيروت ١٩٧٥) .

٩ـ الأصفهاني (حمزة بن حسين ، ت ٣٦٠هـ/٩٧٠م) : كتاب التنبيه على حدوث التصحيف ، تحقيق محمد أسعد طلس ، المجمع العلمي العربي ، (دمشق ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م).

١٠ـ التوحيدي (أبو حيان ، ت ٤٠٠هـ/١٠٠٩م) : رسالة في علم الكتابة ، ضمن : ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني ، (دمشق ١٩٥١) .

١١ـ الجبرتي (الشيخ عبد الرحمن ، ت ١٢٤١هـ/١٨٢٥م) : تاريخ عجائب الآثار في التراحم والأخبار ،

دار الجيل، (بيروت ١٩٧٨) .

١٢ـ الجهشياري (محمد بن عبدوس، ت ٣٣١هـ/٩٤٢م) : الوزراء والكتاب ، تحقيق مصطفى السقا ، (القاهرة ١٩٣٨) .

١٣ـ حاجي خليفة (مصطفى بن عبد الله، ت ١٠٦٧هـ/١٦٥٦م) : كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون ، (بالاوفست) ، مكتبة المثنى (بغداد ، د.ت) .

١٤ـ الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، ت ٥٩٩هـ/١٢٠٢م) : راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية ، نقله إلى العربية : إبراهيم أمين الشواربي وعبد النعيم محمد حسين وفؤاد عبد المعطي الصياد ، دار القلم : (القاهرة ، ١٩٦٠) .

١٥ـ الزبيدي (محمد مرتضى، ت ١٢٠٥هـ/١٧٩٠م) : حكمة الاشراق إلى كتاب الأفاق ، تحقيق عبد السلام هارون ، نوادر المخطوطات (٨) ، المجموعة الخامسة، (القاهرة ١٩٥٤).

١٦ـ السيوطي (جلال الدين ، ت ٩١١هـ/١٥٠٥م) : الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير، وبهامشه : كنوز الحقائق في حديث خير الخلائق ، ط٤، مطبعة البابي الحلبي، (القاهرة ، د.ت).

١٧ـ الطيبي (محمد بن حسن، ت ٩٠٨هـ/١٥٠٢م) : جامع محاسن كتابة الكتاب ، نشر الدكتور صلاح الدين المنجد ، (بيروت ١٩٦٢م) .

١٨ـ القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨٢١هـ/١٤١٨م) : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية ، (بيروت ١٩٨٧).

١٩ـ الكاتب (حسين بن ياسين بن محمد، ق ٨هـ/١٤م) : لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف ، تحقيق هيا محمد الدوسري ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، (الكويت ١٩٩٢) .

٢٠ـ مؤلف مجهول : رسالة في الكتابة المنسوبة ، تحقيق خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية (القاهرة)، المجلد الأول ، الجزء الأول، ١٩٥٥.

٢١ـ المقريزي (أحمد بن علي، ت ٨٢١هـ/١٤١٨م) : كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، (بالأوفسيت)، مكتبة المثنى، (بغداد ، د.ت)

٢٢ـ الهيتي (عبد الله بن علي ، ت ٨٩١هـ/١٤٨٦م) : العمدة ، تحقيق هلال ناجي، (بغداد ١٩٧٠) .

ثالثا : المراجع العربية :

٢٣ـ الأعظمي ، وليد : جمهرة الخطاطين البغداديين ، جزءان ، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد ١٩٨٩) .

٢٤ـ الألوسي، سالم عبود : أ . علم تحقيق الوثائق المعروف بالدبلوماتك ، دار الحرية للطباعة، (بغداد

١٩٧٨) . ب . الأرشيف ، دار الحرية للطباعة ، (بغداد ١٩٧٩) .

٢٥- أمين ، حسين (دكتور) : تاريخ العراق في العصر السلجوقي ، مطبعة الرشاد ، (بغداد ١٩٦٥).

٢٦- البابا ، كامل : روح الخط العربي ، دار العلم للملايين ، (بيروت، ١٩٨٣) .

٢٧- الباشا ، حسن (دكتور) : الألقاب الإسلامية ، مكتبة النهضة المصرية ، (القاهرة ١٩٥٧) .

٢٨- بكير ، عبد المحسن : قواعد اللغة المصرية في عصرها الذهبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة ١٩٧٧)

٢٩- بندر اوغلو ، عبد اللطيف : مطلع الاعتقاد والقصائد العربية للشاعر الفضولي البغدادي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٩٤) .

٣٠- الجبوري ، تركي عطية : الخط العربي الإسلامي ، دار البيان ، (بغداد ١٩٧٥) .

٣١- جمعة ، ابراهيم (دكتور) : ١ ـ قصة الكتابة العربية ، دار المعارف للطباعة والنشر (مصر ١٩٤٧) . ب ـ دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، دار الفكر العربي، (مصر ١٩٦٩).

٣٢- الجواهري ، عماد أحمد (دكتور) : صراع القوى السياسية في المشرق العربي ، مطابع التعليم العالي، (الموصل ١٩٩٠) .

٣٣- حسن ، علي إبراهيم (دكتور) : التعليم الإسلامي ، ط٤ ، مكتبة النهضة المصرية ، (القاهرة ١٩٧٠) .

٣٤- الحكيم، يوسف : سوريا والعهد العثماني، ط٢، دار النهار النهار للنشر، (بيروت ١٩٨٠) .

٣٥- الحلاق، احمد البديري : حوادث دمشق اليومية ، نشر د. أحمد عزت عبد الكريم، مطبعة لجنة البيان العربي ، (مصر ١٩٥٩) .

٣٦- الحمد، غانم قدوري : رسم المصحف ، دراسة لغوية تاريخية ، منشورات اللجنة الوطنية للاحتفال بمطلع القرن الخامس عشر الهجري ـ العراق ، مؤسسات المطبوعات العربية (بيروت ١٩٨٢).

٣٧- حنش ، ادهام محمد : الخط العربي واشكالية النقد الفني ، مكتب الأمراء للنشر،(بغداد ١٩٩٠)

٣٨- خطاب، محمود شيت : السفارات النبوية ، المجمع العلمي العراقي، (بغداد ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)

٣٩- الخطيبي، عبد الكبير: الاسم العربي الجريح ، دار العودة (بيروت، ١٩٨٠) .

٤٠- الداقوقي، إبراهيم (دكتور) : القواعد الأساسية للغة التركية ، منشورات معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية/ الجامعة المستنصرية، (بغداد ١٩٨٤).

٤١- داؤد، مايسة محمود (دكتورة): الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، مكتبة النهضة المصرية (القاهرة ١٩٩١).

٤٢- ذنون ، يوسف : قواعد خط الرقعة ، ط٥، مطبعة الزهراء الحديثة، (الموصل ١٩٨٥) .

٤٣- رضا، الشيخ أحمد : رسالة الخط ، مطبعة العرفان ، (صيدا ١٣٣٢هـ/١٩١٤م) .

٤٤- الرشيدي، سالم : محمد الفاتح ، ط٢، دار العلم للملايين، (بيروت ١٩٦٩) .

٤٥- زيادة ، خالد (دكتور) : اكتشاف التقدم الاوروبي ، ط١، دار الطبعة، (بيروت ١٩٨١) .

٤٦- زين الدين ، ناجي : ١- بدائع الخط العربي ، وزارة الإعلام، (بغداد ١٩٧٢).

٤٧- ٢- مصور الخط العربي ، ط٢، مكتبة النهضة، (بغداد ١٩٧٦).

٤٨- ٣- موسوعة الخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٩٠) .

٤٩- سركيس، يعقوب : مباحث عراقية ، شركة التجارة والطباعة المحدودة، (بغداد ١٩٥٥)

٥٠- الشريفي، محمد بن سعيد : خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر ١٩٨٢) .

٥١- الشقيري، فتحية : جوانب من التطور التاريخي للخط المغربي ، (الرباط ١٩٩٠).

٥٢- شلق، علي (دكتور) : العقل في التراث عند العرب ، ط١، دار المدى، (بيروت، ١٩٨٥).

٥٣- الصائغ ، سمير : الفن الاسلامي ، دار المعرفة ، (بيروت ١٩٨٨).

٥٤- الصباغ ، ليلى (دكتورة) : المجتمع العربي السوري في العهد العثماني ، وزارة الثقافة، (دمشق ١٩٨٣)

٥٥- ضمرة ، إبراهيم : الخط العربي جذوره وتطوره ، ط٣ ، مكتبة المنار، (الأردن، ١٩٨٨) .

٥٦- عبادة ، عبد الفتاح : انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي ، مطبعة هندية بالموسكي، (مصر، ١٩١٥) .

٥٧- عثمان ، حسن (دكتور) : منهج البحث التاريخي ، ط٣ ، دار المعارف بمصر، (القاهرة، ١٩٧٠.

٥٨- العزاوي ، عباس : تاريخ النقود العراقية ، شركة التجارة والطباعة ، (بغداد ١٩٥٨) .

٥٩- عفيفي ، فوزي سالم : نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي ، وكالة المطبوعات ، (الكويت ١٩٨٠) .

٦٠- غرايبة ، عبد الكريم محمود : تاريخ العرب الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، (بيروت ١٩٨٤)

٦١- الكردي ، محمد طاهر: تاريخ الخط العربي وآدابه ، ط٢ ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ،

(الرياض ١٩٨٢) .

٦٢- مرزوق ، محمد عبد العزيز (دكتور): ١. العراق مهد الفن الاسلامي ، وزارة الاعلام ، (بغداد ١٩٧١) .

٦٣- ٢ . الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة ١٩٧٤) .

٦٤- مصطفى، احمد عبد الرحيم (دكتور) : اصول التاريخ العثماني ، دار الشروق ، (بيروت - القاهرة ١٩٨٢) .

٦٥- المنجد ، صلاح الدين (دكتور) : ١ . دراسات في تاريخ الخط العربي ، دار الكتاب الجديد ، (بيروت ١٩٧٢) .

٦٦- ٢ . ياقوت المستعصمي ،دار الكتاب الجديد ، (بيروت ١٩٨٥) .

٦٧- المنوني، محمد : تاريخ الوراقة المغربية ، مطبعة النجاح الجديدة ، (الرباط ١٩٩١) .

٦٨- مؤنس ، محمد : الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف ، (القاهرة ١٢٨٥هـ).

٦٩- ناجي ، هلال : ابن مقلة خطاطاً وإنساناً وأديباً ، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٩١) .

٧٠- ناصف ، حفني (دكتور) : تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية ، ط ٢ ، مطبعة جامعة القاهرة ، (القاهرة ١٩٥٨) .

٧١- النعيمي ، احمد نوري (دكتور) : اليهود والدولة العثمانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد ١٩٩٠) .

٧٢- نوار ، عبد العزيز سليمان : تاريخ الشعوب الإسلامية ، (بيروت ١٩٧٣) .

٧٣- هبو ، أحمد : الأبجدية : نشأة الكتابة واشكالها عند الشعوب ، ط١ ، دار الحوار ، (اللاذقية ١٩٨٤ .

رابعا : المراجع الاجنبية المعربة :

٧٤- اصلان آبا ، اوقطاي : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى، مركزالأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، (استانبول ١٩٨٧) .

٧٥- اقطاش وبينارق ، نجاتي وعصمت : الارشيف العثماني ، ترجمة صالح سعداوي ، مركزالابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول بالتعاون مع مركز الوثائق والمخطوطات بالجامعة الأردنية ، (عمان ١٩٨٦) .

٧٦- اولكر، معمر : فن الخط التركي بين الماضي والحاضر ، (انقرة ١٩٨٧) .

٧٧- بابا دوبولو ، الكسندر : جمالية الرسم الاسلامي ، ترجمة وتقديم علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله ، (تونس ١٩٧٩) .

٧٨- بارتولد ، فاسيلي فلاديمير وفتش : تركستان : من الفتح العربي إلى الغزو المغولي ، نقله عن الروسية : صلاح الدين عثمان هاشم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، (الكويت ١٩٨١)

٧٩- بارتولد ، لام : تاريخ الترك في آسيا الوسطى ، تحقيق وترجمة أحمد السعيد سليمان ، (القاهرة ١٩٥٨) .

٨٠- باينغر ، فرانز : الطغراء : تحفة الحرف العربي ، ترجمة فاروق الحريري ، نشر – من دون هوامشه – في : مجلة آفاق عربية (بغداد) ، العدد التاسع ، ايلول ١٩٨٥ .

٨١- بروكلمان ، كارل : ١ . الامبراطورية الاسلامية وانحلالها ، نقله إلى العربية : د. نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي ، ط٣ ، دار العلم للملايين ، (بيروت ١٩٦١) .

٨٢- ٢ . الاتراك العثمانيون وحضارتهم ، نقله إلى العربية : د. نبيه امين فارس ومنير البعلبكي ، ط ٣ ، دار العلم للملايين ، (بيروت ١٩٦١) .

٨٣- جاغمان ، فليز : مكانة الرسم التركي في الفن الاسلامي ، منشور ضمن كتاب : الاتراك في الفن الاسلامي ، مجموعة مؤلفين ،(استانبول ١٩٧٦) .

٨٤- جب وبوون ، هاملتون وهارولد : المجتمع الاسلامي والغرب ، جزءان ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، (القاهرة ١٩٧١).

٨٥- درمان ، مصطفى اوغور : فن الخط ، ترجمة صالح سعداوي صالح ، مركزالأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، (استانبول ١٩٩٠) .

٨٦- سرين ، محيي الدين (دكتور) : صنعتنا الخطية ، ترجمة مصطفى حمزة ، دارالتقدم للطباعة والنشر (دمشق ١٩٩٣ م) .

٨٧- فائق بك ، سليمان : تاريخ المماليك (الكوله مند) في بغداد ، نقلها إلى العربية : محمد نجيب ارمنازي، مطبعة المعارف ، (بغداد ١٩٦١).

٨٨- فامبري ، آرمينوس : تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة أحمد محمود الساداتي ، مطلع شركة الإعلانات الشرقية ، (القاهرة ، د.ت) .

٨٩- كوبريلي / محمد فؤاد : قيام الدولة العثمانية ، ترجمة أحمد السعيد سليمان ، دارالكاتب العربي للطباعة والنشر ، (مصر ١٩٦٥) .

٩٠ـ لانجلوا وسينوبوس : النقد التاريخي ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط٣ ، وكالة المطبوعات، (الكويت ١٩٧٧) .

٩١ـ نوفل ، نعمة الله نوفل (مترجم) : الدستور مجموعة القوانين العثمانية ، المطبعة الأدبية ،(بيروت ١٣٠١هـ) .

٩٢ـ هوداس : محاولة في الخط المغربي ، ترجمة عبد المجيد التركي ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٣ / ١٩٦٣ .

خامساً : الدراسات والمقالات العربية والمعربة :

٩٣ـ أحمد ، كمال مظهر (دكتور) : الطباعة بين غوتنبرغ وخطاطي استانبول ، آفاق عربية (مجلة . بغداد) ، العدد الرابع / ١٩٧٨ .

٩٤ـ الأعظمي ، وليد :

١ـ المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي ، دراسات عربية واسلامية (مجلة . بغداد) ، السنة الأولى ، العدد الأول / ١٩٨٢ .

٢ـ بغداد مبدعة الخط العربي ، آفاق عربية ، العدد الحادي عشر ، تموز ١٩٨٤ .

٩٥ـ ايلخان ، محمد مهدي (دكتور) : ملاحظات وآراء حول الارشيف العثماني وأهميته في دراسة التاريخ العثماني ، الدارة (مجلة . الرياض) ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الرابع / ١٤١٠ هـ .

٩٦ـ بارتيس ، باول : الفن الحديث وفنون الخط ، أدب وفن ، (مجلة.المانيا) ، العدد السابع عشر ،١٩٧١ .

٩٧ـ بيات ، فاضل مهدي (دكتور) : التعليم في العراق في العهد العثماني ، المورد ، (مجلة . بغداد) المجلد الثاني والعشرون ، العدد الأول ، (١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م) .

٩٨ـ التميمي ، عبد الجليل (دكتور) : فهرس الدفاتر العربية والتركية بالجزائر ، المجلة التاريخية المغربية ، (تونس) ، العدد ١٩٧٤/٢ .

٩٩ـ حرب / محمد (دكتور) : حامد .. آخر الخطاطين العظام ، العربي (مجلة . الكويت) ، العدد ٢٩٠) ، ربيع الأول ، ١٤٠٣ هـ / يناير ١٩٨٣ م .

١٠٠ـ حسن ، محمد زكي (دكتور) : الزخارف الكتابية في الفن الاسلامي ، الكتاب ، (مجلة . القاهرة) ، السنة الأولى ، المجلد الأول ، الجزء الثالث ، يناير ١٩٤٦ .

١٠١ـ الداقوقي ، حسين علي (دكتور) : يوسف : الحاجب الخاص ، مجلة صوت الاتحاد ، (بغداد) ، العدد ٤٨ ، (١٩٩٠) .

١٠٢ـ ذنون ، يوسف :

١ـ قديم وجديد في اصل الخط العربي ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ١٩٨٤ .

٢ـ خط الثلث ومراجع الفن الاسلامي ، ضمن : الفنون الاسلامية : المبادىء والاشكال والمضامين المشتركة ، اعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول (١٩٨٣) ، اصدار : دار الفكر، (دمشق ١٩٨٩) .

٣ـ الخط العربي وتركية المعاصرة ، بحث بالرونيو ، المؤتمر الأول لمركز الدراسات التركية ، جامعة الموصل ، (الموصل ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م) .

١٠٣ـ زكي ، البكباشي عبد الرحمن : السيف في الشرق الأدنى ، الكتاب ، السنة الأولى ، الجزء الخامس ، (ربيع الأول ١٣٦٥ هـ / مارس ١٩٤٦ م) .

١٠٤ـ سيد ابراهيم : الخط العربي ، مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية،(القاهرة)، العدد ١/١٣٦٢ هـ/ ١٩٤٣ م .

١٠٥ـ الشريفي ، محمد بن سعيد : الخط العربي في الحضارة الاسلامية ، المجلة العربية للثقافة ، (تونس) ، العدد ٢/ ١٩٨٢ .

١٠٦ـ صديق ، محمد يوسف (دكتور) : الطغرا واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال ، الفيصل ، (مجلة.الرياض) ، العدد ١٤٨ ، السنة الثالثة عشرة ، (شوال ١٤٠٩ هـ / ايار ـ حزيران ١٩٨٩ م) .

١٠٧ـ العربي ، محمد غريب : الخط الديواني.. طيف ظهر ؟ مجلة تحسين الخطوط الملكية ، ، العدد ١/ ١٣٦٢ هـ/ ١٩٤٣ م .

١٠٨ـ العزاوي ، عباس :

١ـ نصوص في اجازات الخطاطين ، المورد ، المجلد الأول،العددان الأول والثاني، ١٩٧٢م .

٢ـ الخط العربي في تركيا ، سومر ، (مجلة . بغداد) ، ج ١ + ٢ ، مج ٣٢ / ١٩٧٦ .

١٠٩ـ عيسى ، سلمان (دكتور) : الشاه محمود النيسابوري : خطاط ومذهب ، سومر ، مج ٣٣ / ١٩٧٧ .

١١٠ـ القيسي ، نوري حمودي (دكتور) : مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي ، المورد ، مج ١٥ ، ع ٤ /١٩٨٤ .

١١١ـ الكعاك ، عثمان : الوثاقة أو علم التوثيق ، المكتبة العربية ،(مجلة . القاهرة) ، مج ٢ ، ع ٣ + ٤ / ١٩٦٥.

١١٢ـ كراتشكوفسكي : أقدم مخطوط تاريخي عن الفتوحات العربية في آسيا الوسطى ، ترجمة كلثوم عودة ، الهلال، (مجلة . القاهرة) الجزء السابع ، السنة الرابعة والاربعون ، (مايو ١٩٣٦ م / صفر ١٣٥٥ هـ) .

١١٣ـ مخلوف ، اوراس : رحلة روحية قمادية في منابع الفنون الاسلامية ، الحياة ، (جريدة . لندن) ، ع / ١١٦٦٠ ، الاحد ٢٢/ كانون الثاني / ١٩٩٥ .

١١٤ـ مراد ، خليل علي (دكتور) : دفاتر الطابو مصدرا لدراسة تاريخ البصرة الاقتصادي في القرن السادس عشر ، المؤرخ العربي (مجلة . بغداد) ، العدد التاسع والثلاثون (١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م) .

١١٥ـ المعايرجي ، حسن (دكتور) : الطغراء قمة الجمال في الخط العربي ، مجلة الدوحة ، (قطر) ، عدد (مارس ١٩٨٦) . نقلا عن : اللباد : نظر ، منشورات صباح الخير ، (القاهرة) .

سادساً : المصادر والمراجع الأجنبية :

١ـ التركية :

ـ مستقيم زادة ، سعد الدين سليمان : تحفة خطاطين ، مطبعة الدولة ، (استانبول ١٩٢٨) .

- A. Suheyl Unver : *Turk Yazi Cesitlari*, (Istanbul 1953).
- Ekrem Hakki Ayverdi : *Fatih Devri Hattatlario vc Hat Sanati*, (Istanbul 1953).
- Faruk Sumer : *Oguziar*, (Ankara 1972).
- Ubnulemin Mahmud Kemal Inal : *Son Hattatlar*, (Istanbul 1955).
- Mahmud Yazir : *Eski yazilari Okuma Anahtari*, (Ankara 1978).
  Kelem Guzeli, (Ankara 1972).
- Malik Akasel : *Turklerde Dini Resimler*, (Istanbul 1967).
- Mele Celal : 1 . Seyh Hamdullah, (Istanbul 1948).
  2 . Reisulhattatin Kamil Akdik, (Istanbul 1938).
- Muhittin Serin : *Hattat Seyh Hamdullah*, (Istanbul 1992).
- Mustafa Hilmi Efendi : Mizanu' -hatt (Istanbul 1986).
- M.Uger Derman : *Turk Yazi San'atinda isazetnamelar ve Teklid*

Yazilar, (Ankara 1970).

٢. الفارسية :

- حبيب افندي : خط وخطاطان ، مطبعة ابو الضيا ، (القسطنطينية ١٣٠٦هـ).

- مهدي بياني : خوش نويسان .. نستعليق نويسان ، (تهران ١٣٤٦ ش هـ) .

٣. الإنكليزية :

- Schimel, A. M : 1. *Islamic Calligraphy*, (Leiden 1970).

2. *Calligraphy and Islamic Culture*, (London 1990).

- James، David : *Qur ans of Mamloks*, (London 1971).

- Edgu، Ferid : Turkish Calligraphic Art (Kara lama/Mesk), (Turkey 1971).

- Minorsky : *Calligraphers and Painters*, (Washington 1959).

- Aslanapa ، Oktay :*Turkish art and Architecture*, (London 1971).

٤. الفرنسية :

- A. Papadopoulo *: L Islam et I Art Musulman*, (Paris 1976).

Yediyildiz, Bahaeddin:

- *Institution du VAQF au XVIII Siecle en Turque*, (Ankara 1990).

٥. الألمانية :

- Babinger, Farnz :*Turghra*, (Leipzing 1925-Istanbul 1975).

سابعاً : الدراسات والمقالات الأجنبية :

- Ciahn Ozsayiner : *Hattat Ismanli Padisahlari,* 1-11 Antika (Istanbul), Sayi 1 . Nisan 1985) - Sayi 2, (Mayis 1985).

- Kemal Gig : 1 . *Hattat Vezirler*, Tarih Dunyasi (Istanbul), cilt 2, Sayi 5, (1 Eylul 1950).

2 . *Hattat Padisahlar*, Tarih Dunyasi, sayi 5 , (15 Haziran 1950).

- المجلة التاريخية المغربية (تونس)، العدد الرابع، جويليه/ يوليو ١٩٧٥.

ثامناً . المعاجم والقواميس والموسوعات :

١- ابن دريد (محمد بن الحسن الازدي ، ت ٣٢١هـ/٩٣٣م) : كتاب جمهرة اللغة ، (أوفسيت، ١٣٥١هـ)، مكتبة المثنى ، (بغداد، د.ت).

٢- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، ت ٧١١هـ/١٣١١هـ) : لسان العرب ، دار صادر، (بيروت ، ١٩٥٦).

٣- البستاني، بطرس: محيط المحيط ، مكتبة لبنان ، (بيروت ١٩٨٣).

٤- البعلبكي، منير : المورد ، ط ١٩، دار العلم للملايين، (بيروت ١٩٨٥).

* * *

الكَشَّافَات

١ـ كشاف بأسماء الخطاطين

٢ـ كشاف بأسماء أجناس الخط وانواعه وأساليبه ووثائقه الفنية

٣ـ كشاف بأسماء مؤسسات الدولة العثمانية ووثائقها الرسمية

١ـ كشاف بأسماء الخطاطين

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ط)

(ع)

(ف)

(ك)

(م)

(ن)

* * *

٢ـ كشاف بأسماء

أجناس الخط وانواعه وأساليبه ووثائقه الفنية

* * *

٣ـ كشاف بأسماء

مؤسسات الدولة العثمانية ووثائقها الرسمية

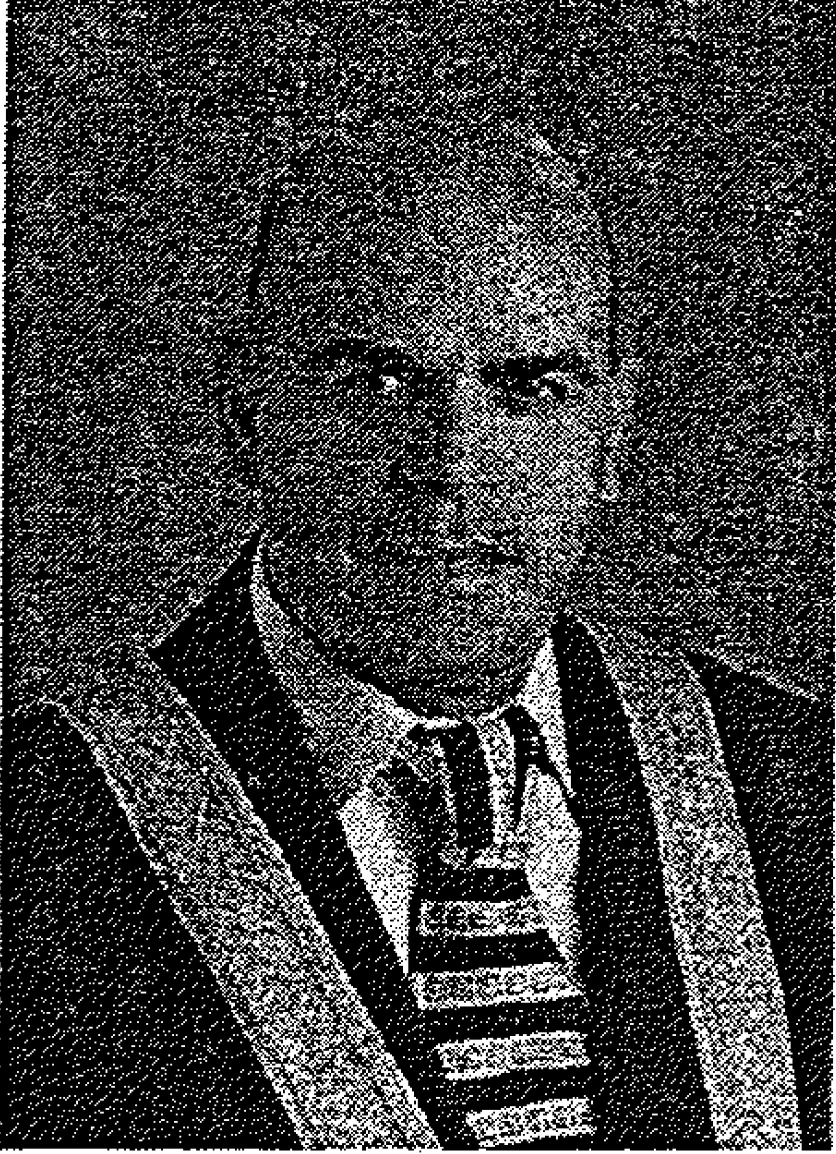
* * *

قائمة شروحات الصور والأشكال

* * *

تم الكتاب بحمد الله

السيرة الذاتية للمؤلف



* الدكتور إدهام محمد حنش .
* أستاذ / فن الخط العربي وعلم المخطوطات الإسلامية .
* عميد كلية الفنون والعمارة الإسلامية / جامعة العلوم الإسلامية العالمية / الأردن .

idham_61@yahoo.com

* درس أصول الخط العربي وقواعده الفنية دراسة الخطاطين المفضية إلى إجادة أنواعه المختلفة إجادة فنية متقدمة ؛ قادت إلى الدراسة الأكاديمية العليا (الماجستير والدكتوراة) لعلوم المخطوطات الإسلامية وفنونها بعامة ، ولتأريخ فن الخط العربي ونظرياته الفلسفية والجمالية والنقدية والمصطلحية بخاصة .
* شارك باحثاً ومحاضراً في الكثير من الفعاليات العلمية والفنية (المهرجانات ، والملتقيات ، والمؤتمرات ، والندوات ، والمعارض) العراقية ، والعربية ، والدولية (بغداد ، دمشق ، الشارقة ، الإسكندرية ، القاهرة ، الكويت ، الجزائر ، الرباط ، لندن / كامبرج) للفنون الإسلامية بعامة ، ولعلم المخطوطات وفن الخط العربي بخاصة .
* **صدر له عدد من الكتب والمؤلفات المنشورة ؛ أبرزها :**

(٢٠٠٨) طبقات الخطاطين ، سوده هاشم محمد الخطاط البغدادي (ت ١٩٧٣) ، حققه الدكتور إدهام محمد حنش ، دار الكتاب الثقافي ، إربد / الأردن .

(٢٠٠٧) الخط العربي وحدود المصطلح الفني ، روافد (سلسلة كتب ثقافية تصدر عن إدارة الثقافة الإسلامية / وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الكويت) ، الكويت .

(٢٠٠٧) الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني ، دار النهج - حلب / سوريا .

(١٩٩٨) الخط العربي في الوثائق العثمانية ، دار المناهج ، عمان / الأردن .

(١٩٩٧) الأنامل والأثر: سيرة فنية للخطاط هاشم البغدادي ، جمعية الخطاطين العراقيين / بغداد .

(١٩٩٦) الخط العربي في الموصل : ماضيه وحاضره ، مركز دراسات الموصل / جامعة الموصل .

(١٩٩٠) الخط العربي وإشكالية النقد الفني ، دار الأمراء للنشر / بغداد .

(١٩٨٥) الفتوة العربية .. نحو رؤية جديدة ، مركز الدراسات والبحوث / جامعة الموصل .

(١٩٩٩) حاصل على جائزة الإبداع في الفنون التشكيلية ، وذلك عن دراساته وبحوثه المتميزة في مجال فن الخط العربي ، وبخاصة كتابه الرائد : (الخط العربي وإشكالية النقد الفني) . وهذه الجائزة هي جائزة دولية تمنحها وزارة الثقافة والإعلام العراقية للباحثين في مجالات الإبداع المختلفة .

* **يصدر له قريباً :**

- رسالة اليقين في معرفة الخط والخطاطين (مخطوطة) ، تأليف : مصطفى السباعي الحسني ، تحقيق الدكتور إدهام محمد حنش .
- نظرية الفن الإسلامي .
- يعمل على صناعة معجمين فنيين لأنواع الخط العربي بعامة ، ولخطوط المصحف الشريف بخاصة .

* * *

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٥٢٩٧ / ٢٠١٢م

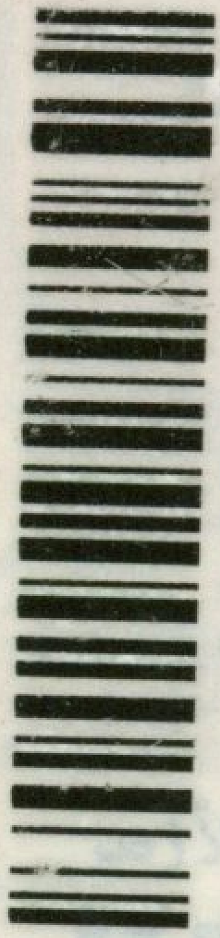
المدرسة العثمانية لفن الخط العربي

هذا الكتاب

يتناول كتاب الأستاذ الدكتور إدهام محمد حنش ملامح الإبداع العثماني المتعلق بفن الخط العربي ، وخصوصيته الجديدة بالدراسة العلمية والمنهجية الجادة ، المفضية الى بيان ما يمكن أن نسميه : المدرسة العثمانية لفن الخط العربي .

ونقصد بالمدرسة هنا ذلك المفهوم النقدي التاريخي المتعلق بدراسة نشأة الفن الحضارية وتطوراته الجمالية دراسة نظرية تطبيقية من خلال الوسيط المعرفي المتمثل هنا في الوثائق والمخطوطات العثمانية المعبرة بكل وضوح عن كون المدرسة العثمانية لفن الخط العربي هي - بلا شك - آخر مدارس هذا الفن الإسلامي الأصيل وأنضجها على مستويات التنظير والتجويد والتطوير والابتكار الجميل لصورة الخط العربي الفنية والوظيفية ، بفضل المكانة الرمزية ، والأهمية الوظيفية ، والعضوية الحميمة التي صار عليها هذا الفن الاسلامي الجميل في مؤسسات الكيان الثقافي العثماني .

يعمل هذا الكتاب على كشف المزيد من حيوية المؤسسة الخطية العثمانية وفعالياتها المختلفة بعامة ؛ والفنية منها بخاصة ؛ من خلال محاولات الدخول الموضوعية إلى عوالم التاريخ العثماني المختلفة ، بدءاً بالواقع العام لفن الخط وأنواعه وأساليبه ووظائفه في الدول... العثمانية ، وإنتهاءً إلى صيرورته ظاهرة معرفية وحضارية و... الوجود والتاثير في الحياة الإجتماعية العثمانية .





القاهرة : الأزهر - ٧ حارة الصوافرة أمام جامع الأ...
تليفون و فاكس: ٢٥٩٢٠٠٧٨ (+٢٠٢) ...ambokhary.com
جوال: ٠١٢٢٣٦٧٦٧٩٧ Email : Info@Emambokhary.com
www.Emambokhary.com